# 印象派的敌人

Authority over Impressionists

马萧 著

清华大学出版社



VISIT...

LANZAROTE Caliente.COM

# 印象派的敌人

Authority over Impressionists

马萧 著

清華大學出版社



# 目录


彩插

序一：读马萧《印象派的敌人》

序二：『敌人』的价值

绪论

第一章 沙龙

一 失落与光荣

《草地上的午餐》

《维纳斯的诞生》

二 名利场

1863年的落选沙龙

评委

游戏规则

名作

商业和政治

第二章 学院

一 学院、学会、学校

二 私人画室

三 师承与脉络

第三章 风格

一 主义之争

二 绘画等级制

历史画终结

身份、题材、风格

三 多元的学院
浪漫主义
现实主义与自然主义
四 新世界、新技术
东方主义绘画（Orientalism）
他山之石：摄影
五 世纪末
边界
正统派继承人
学院的分裂
第四章 成功
一 经济生活
财富“收割者”
画廊
镀金时代
二 名望
上流社会的肖像画家
皇家订件
三 进入先贤祠
与大师比肩
梅索尼埃的困境
结语
参考文献
附录
一 1789—1870年沙龙的基本状况一览表
二 19世纪法兰西美术院绘画罗马奖一等奖获奖名单

三 19世纪法兰西美术院院士一览表（共十四席）

后记

# 彩插



尼蒂斯，《金字塔广场》，布面油画，1875年印象派和他们的敌人分享了这个时代

# 序一：读马萧《印象派的敌人》

陈丹青

在宣读考题和比赛章程后，这些选手立即去独立的隔间，在一天内必须完成草图……他们不能中途更改构思，否则以作弊论处……选手几乎是完全隔离的，自带食物，并且只能睡在隔间之中，每天可以放风两次，但全程皆在监督之下，不许与任何人交流。

以上场景，是两百年前由法国美术学院为竞选最高荣誉“罗马奖”而设定的创作草图考试规定，时在1816年。那年的获胜者名叫蒙沃新，是盖兰的弟子。盖兰是谁呢？恕我无知，但他的另两位弟子声名太大：德拉克洛瓦，还有早逝的席里柯。他俩出道之初，谅也参加了同类考试，据本书作者马萧考证，德拉克洛瓦“热衷此道”。这是英雄的自信，也是19世纪法国画家得以出类拔萃的门槛：

任何新的草图、材料、照片均不能带入考场，选手之间绝对禁止互相观摩。直到最后一天，所有考场房门洞开，竞争者才可以互相参观。有些人看到对手的作品信心大增，发挥不佳者则心如死灰……

今天，任何参加过中国艺考的年轻人读到以上段落，或许吓一身冷汗，或许暗自庆幸：我们这里还没有这等隔间。我曾参观南京国子监清代考场，那小小隔间数尺见方，仅容一桌一凳，断难躺倒过夜的。然而中国人办事，到底大气：我曾见某省艺考宏伟场面的网络图片，成千上万幅素描摊在体育场上，保安徘徊其间，等候进场裁夺的考官。

十多年前，马萧曾在我这里混得一份硕士学位，日后留清华美院包林教授门下继续攻读博士生，这本书，便是他的博士论文。包林教授早年留学法国，对此命题多有认知，而马萧为这本书想必参阅动用了巨量资料。我原以为早经熟知19世纪法国绘画的不少掌故，现在，读了这本书，才发现自己一无所知——

卡巴内尔、库退尔、鲍迪耶、德拉罗什、莫罗、布格罗、夏普马

丁、梅索尼埃、热罗姆、弗朗德兰，勒帕热，还有那位盖兰——马萧此书的主角便是以上这群画家，而在眼下能读到的法国画史汉译本中，你可能找不到他们，即或一提，也是作为背景、映衬，凸显印象派画家。权威而齐整的法国绘画史均在20世纪问世，此后我们被史家提醒过一万次：19世纪无可置疑的法国大师先后是安格尔（古典主义）、德拉克洛瓦（浪漫主义）、库尔贝（现实主义）、柯罗（巴比松画派），以及以年资为排序的印象派诸位：马奈、德加、塞尚……直到短命的修拉与梵高。

所谓盖棺定论，我们是被这定论浇灌哺育的好几代人。错了么？没错。但马萧详详细细告诉我们：整个19世纪（几乎延续到20世纪初端，亦即存活的印象派画家俱年迈之时），真正红遍巴黎、名震欧陆的法国大画家，其实在前一份名单。

这是历史的常态：我们今天记住的大艺术家、文学家、音乐家，十之六七曾经籍籍无闻，他们活着的年代尚有远比他们更有名、更流行的同行。譬如中国的齐白石，当年北京与江南另有好几位水墨画家远比他更著名、润格更高，谁呢？没人知道了。罗伯特·休斯在他的《绝对批评》中写道：19世纪末最著名的奥地利画家不是克里姆特与埃贡·席勒，而是如今被遗忘干净的汉斯·马卡特：一个从未听说的名字。荷兰人维米尔，欧洲美术史奇葩，今天有谁怀疑他的地位么？在他死后将近两百年，他所存世的三十余件珠玉般的作品之一《花边女工》，仅卖出七个英镑，当半个世纪后卢浮宫收藏这幅画，也才支付了51个英镑。

所以要读历史——若要完整了解印象派的真切来路，除非你有法语英语的阅读水准，恕我代为夸口：请读马萧这本书。

官方沙龙与落选者的著名故事，曾令我无数次为之神旺——多解气啊！马奈与莫奈终于战胜了他们！——他们是谁？我从未弄清。1982年，当我在纽约大都会美术馆法国厅初见卡巴内尔的《维纳斯诞生》（那酥嫩的肌肤被画得有如过期的奶油），我当即判定那是有罪般的沙龙作品：史论早已教导我，学院风格何其媚俗。我确实不喜欢这幅今天看来过于造作的画，每次经过，扫一眼，顶多观看半分钟。

现在马萧告诉我，《维纳斯诞生》在1863沙龙展获得大奖，拿破仑三世以2万法郎藏购，同年，卡巴内尔接连获荣誉军团高等骑士勋位，

当选美术院院士，并成为美术学院教授。

悬挂《维纳斯诞生》那一墙面的隔壁，便是马奈的专馆，堂堂展示着他与卡巴内尔同于1863年呈送沙龙的《穿着斗牛士服装的维多琳》和《穿着马约戏服的青年》。那是我驻足上千次的厅堂，累计我凝视这两幅画的时间（带着钦佩与绝望），恐怕得有好几天。

法国厅长廊还挂着勒帕热那幅巨大的《聆听圣音的圣女贞德》，何等虔敬而美丽——1978年春，勒帕热的《垛草》曾与《法国十九世纪乡村绘画展》来到京沪，惊动所有中国画家——但每次瞻观这位出神的少女和她周围正在暮霭中的草木（画得太好了），我的景仰的凝视从未超过五分钟。

就在这幅画对面，是本书着墨甚多的梅索尼埃的大画，描绘法军骑兵冲锋陷阵。美国不易见到他精美绝伦的小画（小得就像一本书）。和勒帕热一样，他也是使我犯难的画家：难以企及的精妙、委婉、细腻，但我会毫不犹豫地说，那是伟大的“能品”，而隔壁的马奈，那个终生对卡巴内尔忿忿不平的家伙，件件是逸品与神品。

当年他们住在同一座城，为入选同一个沙龙展，备受煎熬，同一群权威与观众对他们行使断然的取弃，同一群画商抬举、拒绝，或者以低价成批买进他们当时无人问津的画……顶顶重要的是：他们的苦修来自同一个庞大而谨严的训练（想想那独自过夜的隔间吧），他们的美学纲领上溯邻国意大利的文艺复兴大匠师，并由共同的法国祖宗：普桑与大卫，定了基调。

本书详尽梳理了这几拨画家的谱系。前面引述的名字顺序，一定是错的，因为在马萧的叙述中——历历可指而令人晕眩——我还是弄不清谁是谁的老师或学生，谁出身于美术学院，谁仅在私人画室短期逗留，谁曾被沙龙拒绝，或竟拒绝了沙龙，谁在印象派闹事的同期依然信守远自罗马的绘画原则，谁在近东题材、现实主义与自然主义之间，为印象派闯开了新的空间，历史画、肖像画、裸体画的传统如何被小心翼翼地更新，谁的风景画或静物画，最终赢得此前不被关注的位置……

而马萧笔下生态场远比我们想象得更复杂、更丰富、更壮观：历任皇帝与政府如何掌控并疏导绘画的流变，相沿承袭的法国文化、美术部、美术学院、美术协会、美术评论，如何历经微妙或剧烈的变更，而

老牌的画商与新贵藏家，又如何支配了每年多于五千件送选作品的销路……令我吃惊的是，几乎所有前述名单的佼佼者（声誉和职衔堪比国家英雄），全都以15世纪的意大利人为楷模，梦想得到公共建筑的壁画订件。我总算明白，巴黎无数老殿堂的穹顶和四壁，是谁，在什么年代，因为什么理由，历经何种挫折与机会，绘制了那些不再震撼现代人的宏伟壁画。

与书名相违，除了开篇，本书鲜少出现印象派诸家的身影。在马萧忠实到近乎繁琐的叙述中，简单说，19世纪法国绘画主潮，没印象派的事。情形变得诡谲而明确：在我们今天大而化之的历史回望中——这回望的集体眼光，与当年沙龙审查官同样势利——法国绘画只剩印象派。

当年没人梦想这份结果，一如今天没人关心印象派的周围，到底发生了什么——太多事情发生了。太多的绘画（可能是印象派全部作品的上百倍）被扔在哪里？我真想知道，原属拿破仑三世的《维纳斯诞生》如何辗转，被美国人买走，挂在大都会美术馆的次要墙面？我听说，大约二十年前，法国曾为久经封尘的沙龙绘画举办专展。杜尚有言：“每过三四十年，人们会自动为被遗忘的艺术家平反。”平什么反？且这一平反周期早已度越了好几个三四十年。至于详说沙龙绘画何以过时，印象派绘画何以永久，恐怕还得另写一本，甚至十余本书。

为什么呢，因为马萧此书意在指陈：19世纪法国绘画的焦点、核心、渊薮，乃是学院教育——由今天看来，学院，是保守陈旧的同义词，但在安格尔与盖兰一代，创建于普桑而鼎革于大卫时期的艺术学院，是欧洲艺术教育首度完善的机制，被视为全新，而且全能——从乔多到拉斐尔，卡拉瓦乔到普桑，欧洲艺术的传承之链大致是师徒制、作坊制、同业行会制——艺术而有学院，学院而有考试，考试而能出头，19世纪的艺术家从兹面对一段启始未久的陌生历史：向未来的艺术作出承诺、给出希望的历史（同期，法国大革命与拿破仑使法兰西成为欧洲最强大的帝国）。

后来呢，后来的情形也没人能够预料：从安格尔到梵高——甚至毕加索一代——的上百年，巴黎上演了欧洲艺术从未出现过的文化剧情，这剧情，体现为艺术与艺术家之间如此紧张，同时，如此共生的关系。这关系，在本书中，焦距艺术学院。

要之：印象派渴望被沙龙接纳，不是要捣毁学院——那是20世纪初

达达群体与超现实主义快乐叫嚣的戏言——马奈与莫奈绝非学院的逆种，而是，绝妙的胎变。

这是马萧起意成书的初衷吗？此刻我又想起毕加索的话。当他于1955年说出这番意思，欧美学院艺术早经衰颓，亦且大变了。但毕加索的起点衔接印象派尾端，他仍然记得自己青年时代，学院艺术对他日后远远超越的印象派，意味着什么：

眼下的问题是，根本没有强有力的学院艺术值得与之抗争。也许可以说，学院艺术已经奄奄一息，而这对现代艺术是很不利的。原则即便糟糕之至，也该制定原则，艺术有没有力量的佐证，就在于它能否冲破种种障碍。

本书确乎再现了层层包围印象派的重重障碍——多么璀璨而丰厚的障碍啊——马萧在书首选印了三位代表人物的照片：梅索尼埃、热罗姆、卡巴内尔，他们正是马奈及其同伙们咬牙切齿而无可奈何的“障碍”，换句话说，印象派终于冲破的，就是这些庞大的“障碍”。而本书试着令我们相信，我们也应该相信：是这三位经已被历史淡忘的男人（包括前述名单中的所有大画家），诱发、催生并玉成了马奈为首的印象派。

眼下马萧仍是学院中人，他以他的学位论文竭力复原了我们的异国先祖：法兰西美术学院大谱系。他使我重新看取我曾竭力攻击的当代中国学院教育。我的意思是什么呢？且慢，还请诸位先来阅读这本内容翔实、富有趣味的书。

2017年4月30日写在北京

# 序二：『敌人』的价值

包林

印象派画家们是欧洲19世纪下半叶的英雄，他们的事迹被编成各种脍炙人口的故事在世界相传，今天接踵而至的看客在欧美各大美术馆仰叹他们的画作，却不知这些当年的年轻人处于何种的成长环境。

自路易十四成立法兰西美术学院，美术终于脱离手工行会的控制成为一门学科，同时也获得了相当的特权，画家的社会地位得以提高，承担具体教学职能的美术学院有了严格而科学的教学大纲，推动了再现性写实技法的成熟，尤其是美术学院对国王主导下的年度沙龙的热衷和对各种竞赛奖的角逐，也让古典主义艺术和后来的浪漫主义艺术走向顶峰，奠定了法国艺术在欧洲以及世界的中心地位。然而，正是学院艺术体系的成熟，让审美的话语权形成了垄断，那些学院外的艺术家们只得另辟蹊径，例如巴比松画派，特别是后来印象画派的崛起。这些年轻的画家们大都在学院体系中接受了老规矩的技术训练，即便处于法国社会的变革时期，也无一不在梦想沙龙的奖牌、学院的座席、市场的成功，他们的楷模也即他们的老师，那些在19世纪下半叶法国受上流社会尊敬的学院画家们，例如梅索尼埃、热罗姆、卡巴内尔等，他们既是印象派画家们的羡慕对象，一定程度上也是他们的“敌人”。

因此，要认识印象派，就得要认识印象派生成的环境和土壤。马萧，一位年轻的学者、画家，让我们的目光转向印象派的“敌人”本身，通过梳理法国19世纪的皇家沙龙、学院教育，学院画家的风格极其成功，勾勒出一份详细的法国学院艺术生态谱系，让学院艺术与印象派艺术的共生关系变得清晰。

这一研究的转向让我们去认识一个具有普遍规律的东西：没有学院画家作为标杆和旗帜，印象派画家不会赌气参加1863年的“落选者沙龙”，“敌人”的意义既有对立，也有博弈。在马萧看来，印象派的画家们并非闲云野鹤之流，尽管一直垂涎学院画家所拥有的荣耀与地位，但他

们所形成的新兴画派并非完全是对学院艺术的否定，而是对学院体系内获得晋升的绝望。在这些学院老大师的面前，年轻的画家们不甘于永远做小学生，要翻身就意味着要发动一场绘画革命，要在绘画语言上和观看方式上有所突破。因而印象派的“敌人”在此更多的是指艺术风格上的敌人，但在社会学的意义上，却属同样的场域博弈者，这在现当代艺术的发展中对后来人具有一定的参照价值和意义。马奈、莫奈、毕沙罗等人正是因学院派画家及上流社会的奚落和斜视，才鼓起勇气开辟了自己的道路。

如今在巴黎奥赛美术馆的墙上，那些代表着19世纪主流社会的美术作品与印象派画家们的作品在共享着同样的空间，看客可以细细地品味这些当年为进入皇家沙龙而争斗所得来的丰硕成果，与它们一起分享昔日的阳光。同样，马萧的视野也是“奥赛美术馆”式的，他注重这些学院艺术与后来者的开拓在特定历史时期的共生关系，不再从单一的风格演变去判断同一时空的不同艺术的消长，他甚至认为艺术的兴衰不能只归因为艺术自身的规律，重要的是还原艺术的社会属性，这样才可以看得清19世纪法国学院艺术与现代艺术之间的内在联系，这是马萧撰写此书的雄心，也是一项艰难的任务，我相信马萧最终落笔之时也有理由质疑后来的现代性眼光将绘画引向终结的做法，因为新的绘画革命在不断产生，历史不会重复，但历史的规律会在不同的时期呈现。

从学院本身的发展史来看，马萧所考察的艺术风格的兴衰与学院的关系在社会发展的任何时期都是存在的，例如19世纪的法国和20世纪的中国，那是学院精英阶层主导的时期，也是学院把绘画从手工行会中解放出来的时期。今天的学院理应比前几个世纪都要开放，且创新型的艺术家也会被聘回到学院，格林伯格通过对艺术形式的思辨否定了19世纪下半叶的学院艺术，但并不能等同于是艺术的终结。这段还原的历史也在告诫我们，只有学院教育的开放和自我革新，才能保持学院的影响力，继续成为现代社会创造力的孵化器。

的确，学院的影响力的确很大，无论是在中国还是西方，它代表着一个特定时代的审美主流形态，学院往往会因其所处的重要位置而被历史的惯性所惠及。如果美术学院仅仅是承上而非启下，只会讲述过去的故事，承接前辈的技术，它就难以与时俱进，只图绘画所带来的功名，这样就会出现思想的停滞，创新的停滞。我认为今天中国的学院美术教育要比当年的法国更为复杂，它面临的不仅仅是自身的传统，还有一个

百年来我们对西方艺术的吸纳，这种吸纳保持了中国百年来自身思想的活跃和融会贯通能力的增强。历史证明任何事物的发展都有一个共通的规律，即自身系统的封闭意味着停滞与衰落，当新兴代的力量在不断增长，学院不能容纳他们的诉求之时，这些新生代力量只得在其对立面聚合，在学院的边界之外聚合，另起山头，破旧立新，开创新时期的审美。马萧这本书对此虽没有给出结论，但已经不言自明了：学院教育的继续开放和改革创新不能只期待学院内部的力量，或许，学院没有敌人，只有当学院故步自封时才可能会被当作“敌人”，历史的存在是多面的，解读历史的价值正在于此。

2017年元月1日

# 绪论

2012年，笔者有幸获得往巴黎游学三个月的机会。对一名习画多年的人，在博物馆里饱览名画真迹，无疑是最大的幸福。硕士时期的导师陈丹青先生在《纽约琐记》中以大量篇幅书写了他的观画经验，题为《回顾展的回顾》。初读之下，察觉到他的观点与惯常史论大相径庭。抚读再三，倍觉亲切，因为丹青先生始终站在画家的角度，以数十年艺术实践为切入点，对画面的每一审视，都伴随着对自身绘事的深切反思，又能由此纠察习见之偏狭谬误，予我莫大启发。跟随先生学习期间，常听他有撰写一部《次要画家及绘画史上次要作品》的打算，然而诸事在身，至今不得完稿。但是先生以生态比拟艺术史的思路，将次要画家和次要作品视作艺术史中不可缺少的一环，却使我可以由此展开想象，在对欧洲数家重要博物馆大致浏览之后，自行构建一部私人的美术史。

画史旷观，总有聚焦。本雅明（Walter Benjamin）视巴黎为“19世纪的首都”，在巴黎研究19世纪绘画，尤其是法国绘画，无疑得天独厚。大量的直接物证——即绘画作品本身——悬挂于各家博物馆中：卢浮宫辟有1780—1850年法国绘画馆，极为有序地陈列了新古典主义、浪漫主义、巴比松画派、印象派的画作，每一派别中按专题将作品形成一组组视觉线索，独立成章又上下连贯；奥赛衔接卢浮宫，大体以1850年后的作品为主，仍是大格局中有小错落，处处用心，尽量复原19世纪法国艺术生态；橘园侧重于印象派及后印象派时代。此三处相加，即便没有将19世纪法国绘画的重要作品悉数囊括，作为图像资源，或者说以图像呈示美术史的角度，已经可称完备。

但是，除熟悉的作品勾勒了艺术史的梗概之外，其余佳作激发的却是好奇与不安：为何这些陌生的画面不能服从于美术史中的通识，而是挑战甚至是颠覆了这种结论？查看这些作品的资料，发现作者要么属于学院派，要么具有学院的教育背景——19世纪下半叶，以印象派为代表的新艺术风格的出现，使相对传统的学院绘画立即有蒙尘之感。学院绘

画的代表人物，也在后来的主流艺术史中被误会为新艺术的敌人，被漠视、被批判、甚至被置于风格和道德的审判席。但在美术馆中与他们的作品素面相对——如果不依赖认知的惯性——我们显然有理由重新审视这份过于单薄的结论。

当然，如果没有文献的佐证与补充，直观的视觉经验很可能止步于图像学层面的解读，或者仅是一个画家的私人感受。这种感受一旦转化为文字，往往趋近于文学，却未必能契合艺术史本来的样貌。法国历史学家福斯特·德·库兰日的原则无论何时都值得重视，他说：

历史不是艺术，它是纯粹的科学。它不在乎讲一个愉快的故事或者叙述一些深奥的哲理。像一切科学一样，它在乎说明事实，并加以分析，把它们组织起来，并且找出其中的联系。史家的唯一技术应该在乎推论文件中包含的一切材料，而不是加进一些文件所没有的东西。最好的历史家要能和原文材料保持密切关系，把它们解释得最恰当，写作甚至是思想时都只是沿着材料的来龙去脉（雷华德，1959）。

由此，以大量文献资料为补充才是随时引领规范直观感受，使之在事实上充分，在逻辑上清晰的唯一选择。按笔者的理想，完美呈现艺术史的方式是以作品为经线，以史料为纬线进行缜密编织。首先，作品和史料的数量最低程度地决定了艺术史的质量。即是说，拥有一定数量的资料是写作的基础和保证。但是，对于数量的确定，笔者缺乏经验；另外，即使知道一个标准，也未必就可以用于本书的实践——在资料的占有上，匮乏属于常态，泛滥倒是例外。其次，选取坐标，连缀骨干颇费考量。因为史学研究并不等于也不可能重建历史，复原每一细节。就前者而言，笔者非史论专业出身，缺乏阅读史料、归纳和整理文献的训练，因而处处掣肘；就后者而论，在写作当中随时爬梳结构，求得逻辑清晰，论证合理，文气贯通，同样力不从心。

好在为博物馆中时时涌现的困惑寻找答案，成为本书行笔的方向。因此，将引发疑问的画作作为起点，使文章获得了一种特殊的逻辑形式，不求展现出全面景观，而毋宁是一种环环相扣的追问。这种遭遇问题的方式和探索式的结构决定了本书选取的画家案例，不一定最具典型性，更不意味着涵盖学院的众多可能。若将学院视作一种生态群落，无论从哪个角度都不能做到彻底还原，即便加上笔者提及的全部人物和相关讯息，也离19世纪学院艺术的完整历史有相当距离。即便如此，在具体的写作方式上，笔者仍然力求真实丰富，不将人物单面性处理，而是

点出其复杂甚至矛盾的多维。

就某段艺术史进行研究，必须首先在更大的范围内获得准确坐标，理清艺术发展的内在逻辑，以及艺术与政治经济文化的互动关系。为达到两方面目的，选择权威的艺术通史和19世纪，尤其是19世纪下半叶法国社会史，作为本书展开的背景必不可少。在艺术通史方面，笔者最重要的读本是范景中先生所译贡布里希（E.H. Gombrich）《艺术发展史》和詹森（H.W. Janson）的《詹森艺术史》。两者均是这一领域的扛鼎之作，流布之广，影响之深，罕有匹敌。以此入手，不致以偏狭失之。另外断代史方面还主要参考了曲培醇（Petraten-Doesschate Chu）的《19世纪欧洲艺术史》，以及人民大学2004年和2010年艺术史丛书中分别由张敢和佟景韩编著的《欧洲19世纪艺术》。

社会史方面，除阅读贝内德托·克罗齐（Bendetto Croce）的《十九世纪欧洲史》和皮埃尔·米盖尔（Pierre Miquel）《法国史》的相关章节外，主要借鉴的是研究19世纪法国断代史的专著。郭华榕先生撰写的《法兰西第二帝国史》和《法兰西文化的魅力——19世纪中叶法国社会寻踪》，提供了较为翔实的史料。

列出研究的基本条件和必要知识准备之后，我们需回到研究主题上。如前所述，就这一范围进行研究的著述，国内甚为罕见，但并不意味着无人知晓这段史实的重要性。常宁生先生于2006年发表的论文《历史的反思与修正：19世纪后期的学院派绘画与前卫思潮》中，便首次明确了这段历史亟须重新审视的必要。以前对这段史实感兴趣的多是从事绘画实践的师友，顶多视为私心喜悦和个人经验，不料理论界亦有同道之人，本书的写作正是由此获得勇气和激励。虽然常先生提出的问题，因笔者才具、经验和资料的匮乏，未能在论文中充分展开，允为憾事，但这也是笔者继续就此问题深入的动力所在。正是在这篇论文中，常先生提到了国外专攻19世纪美术史的几位重要专家，笔者按图索骥，在更具体的范围中扩充讯息。

阿尔伯特·布瓦姆（Albert Boime）的《19世纪的学院与法国绘画》（The Academy and French Painting in the Nineteeth Century）是研究19世纪法国学院绘画的提纲挈领之作，展现了学院及学院艺术的全貌，为笔者在论述艺术家个案和就具体作品展开分析时提供了清晰的线索，同时也划定了严格的界限，不致散漫主观。罗伯特·罗森布鲁姆（Robert Rosenblum）与H.W.詹森合著的《19世纪艺术：绘画和雕

塑》（Art of The Nineteenth Century: Painting and Sculpture），则从更宽广的视野对这段历史展开观照，我们可看到法国与其他欧洲国家在艺术上的关联，既有风格的传播影响，又有作为国家战略层面上的竞争。在论述19世纪法国绘画时，无法忽略承载作品的展览体系，帕崔西亚·麦纳尔迪（Patricia Mainardi）的《沙龙的终结：第三共和国早期的艺术和国家》（The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic）详尽描绘了沙龙的发展、产生和消亡，尤其重点讨论了第三共和国早期艺术与政治的关系，恰好与其另一本专著《第二帝国时的艺术与政治：1855和1867年的世博会》（Art and Politics of the Second Empire: The Universal Exposition of 1855 and 1867）前后衔接，也可与上文提及的郭华榕著作相互发明。另有诺伯特·伍尔夫（Nobert Wolf）的《沙龙艺术：19世纪绘画的胜利》（The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting）亦是从沙龙展的角度切入19世纪绘画史，阐述了学院画家的艺术成就、社会地位和生存状态，并特别论及沙龙在构建布尔乔亚阶级文化中的重要价值。作为19世纪下半叶最重要展览之一的1863年落选沙龙，开启了现代主义绘画新篇章。在阿尔特舒勒（Altshuler）的《沙龙到双年展：展览写就的艺术史》（Salon to Biennial: Exhibitions that made Art History）第一卷中，相当客观地记录了落选沙龙的前因后果、参加作品、舆论反响，对大部分印象派画史颇有补偏救弊之效，也为本书的切入提供了一种生动有趣的可能。循着沙龙探索，搜求影响沙龙发展的重要因素，目光必将被引向法兰西美术学院。尼古拉斯·佩夫斯纳（Nikolaus Pevsner）《美术学院的历史》（The History of The Academy）和邢莉《自觉与规范——16至19世纪的欧洲美术学院》都以法兰西美术学院为重点，提供了大量资料，尤其后者作为第一本系统研究欧洲美术学院的中文著作，筚路蓝缕，功不可没。但较为遗憾的是，论述作为管理机构的法兰西美术学院（Académie des Beaux-Arts）和作为实际教学机构的美术学校（Ecole des Beaux-Arts），时有混淆。

艺术与赞助的关系是西方史家探讨艺术史的重要角度，中国艺术史论却长期回避，或许是在呈现艺术家、表彰艺术之时，这些金钱与数字并无正面意义。然而在构造艺术史的现实中，经济不曾片刻离场。罗伯特·詹森（Robert Janson）在《世纪末欧洲市场的现代性》（Marketing Modernism in Fin-de-Siecle Europe）和戈弗雷·巴克（Godfrey Barker）的《名利场：1850年以来的艺术品市场》中，详细描述了19世纪末艺术市场、艺术品经纪人和艺术家之间微妙而复杂的关系，尤其提

到美国市场的开拓对于欧洲艺术的演进有不可估量的影响，后者更是以极为翔实的数据为我们提供了另一种美术史的研究模式。

在以上各具代表性的论著为本书提供了搭建基本框架的“四梁八柱”后，艺术家个案的研究便是垒砌的一砖一石。作为极具代表性的艺术转型期，选择的艺术家显然也应具有代表性：不但涉及现代艺术史认定的典型，具有革命性、前瞻性的艺术群体如印象派，更有在当时艺术界和社会公众中均获承认的主流群体。后者身上体现出的现代性潜质往往被忽视——在同属学院派的范畴之中，犹待区分。虽然写作的契机源自博物馆中的直观感受，但作品呈现出的差异性与时代精神仍是一个检验的标准，两方面综合考量，最终选定以梅索尼埃（Jean-Louis-Ernest Meissonier）（图导0.1）、热罗姆（Jean-Léon Gérôme）、卡巴内尔（Alexandre Cabanel），作为贯穿全书的线索性人物。围绕此三人展开的个案研究，相比同时代的印象派名家，可谓空谷足音。然正因其少，也使笔者在查阅资料过程中，相互抵牾者少，彼此验证者多，所获讯息便得以大胆使用。



图导0.1　梅索尼埃（1815—1891）

关于梅索尼埃，本书参考的主要资料如下：《梅索尼埃的生平和艺术》（Meissonier: His Art and His Life），是1897年梅氏逝世后不久，由夫人提供资料，瓦勒里·热拉尔（Vallery Greard）编撰而成的一本纪念性画册。书中除简述艺术家生平之外，大量摘录了梅氏艺术观点、相关创作文案和重要书信，是了解其生平和艺术的首要信史。马克·J.戈特

莱（Marc J. Gotlieb）的《模仿的困境：梅索尼埃和法国沙龙绘画》（The Plight of Emulation, Ernest Meissonier and French Salon Painting）是关于梅索尼埃的重要专著，书中特别关注了三点内容：将风俗画作为一种新的形式而进行的探索；艺术家对模特的使用；他尝试完成一张大型壁画，以期在最高层面上与前辈大师一较高下却最终失败。本书之中还涉及了其他画家——有的是梅索尼埃的前辈，有的是同乡，有的是知音——对这些丰富的社会关系的讨论不仅启迪笔者在组织文字时做类似处理，以或隐或显的线索将主次人物关联，获得一种时代的整体性，并观照这种整体性下的各自表现。

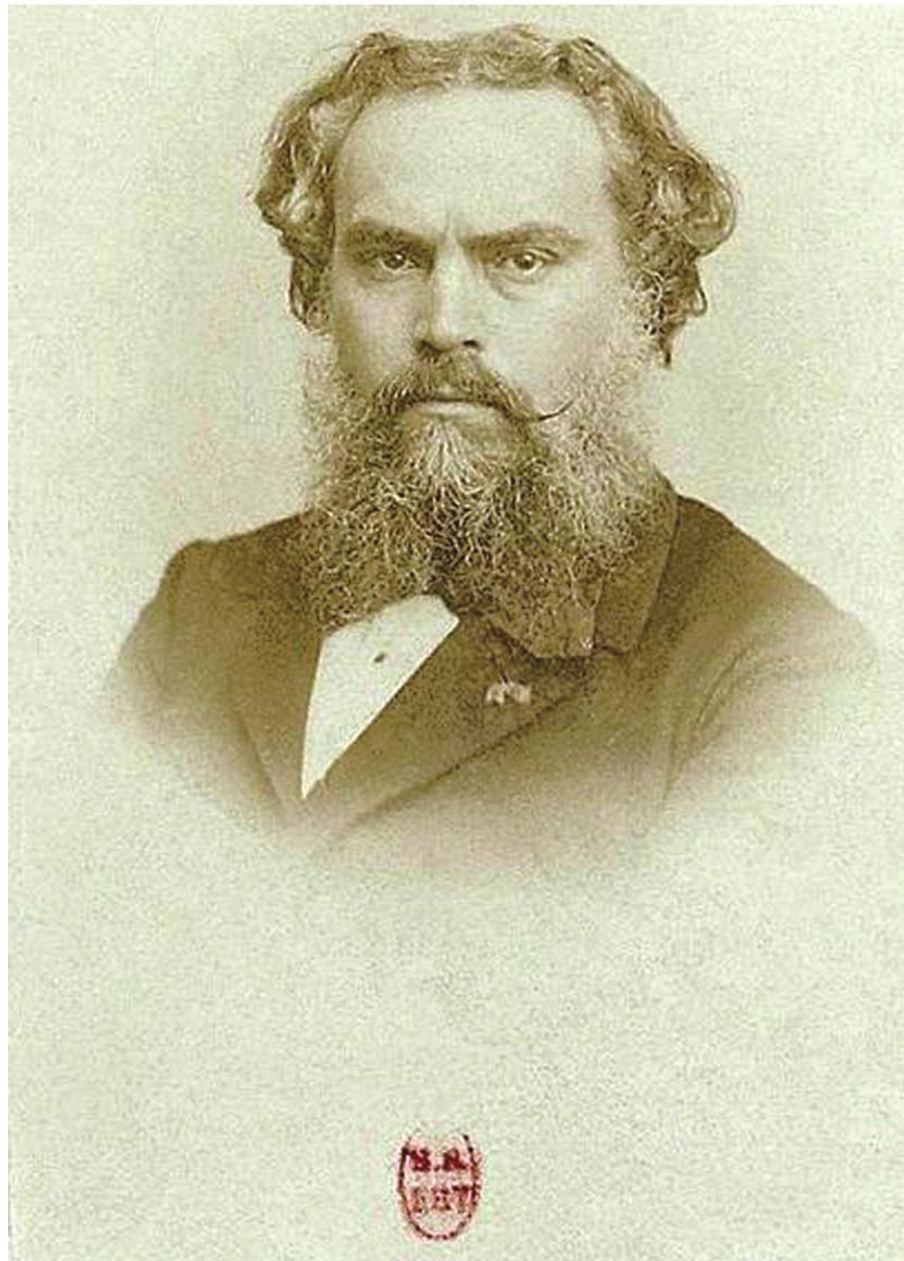
涉及热罗姆的著述，除1986年出版的杰莱德·阿克尔曼（Gerald Ackerman）的《热罗姆的生平和艺术》（The Life and Work of Jean-Léon Gérôme）和由奥赛与另外两家博物馆在2010至2011年度举行的热罗姆巡展印行的评论文集《热罗姆：富丽的艺术》（The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme）等一般性专著外，对他的研究主要集中于两方面：其一是作品中的东方题材，如莱内·斯沃顿（Lynne Thornton）的《东方主义者：1828—1908的画家和旅行家》（The Orientalists: Painter-Travelers, 1828—1908），唐纳德·罗森索尔（Donald Rosenthal）的《东方主义：法国绘画中的近东》（A.Orientalism: The Near East in French Painting）中，都将热罗姆视为19世纪欧洲东方风格绘画的代言人；其二，热罗姆也常被当成商业时代艺术家的典型予以讨论，在《热罗姆与古比尔：艺术与企业》（Gérôme and Goupil Art and Enterprise）中，他与岳父古比尔（Adolphe Goupil）——19世纪最重要的艺术品经纪人、跨国画廊的老板——的关系，恰好反映了艺术家与经纪人之间的合作与互利。印刷商出身的古比尔在垄断和推广热罗姆作品时的策略，揭示出艺术品作为商品流通的可能性和多样性，也提前宣示了今日艺术与市场的复杂局面和深层动因。



图导0.2　热罗姆（1824—1904）

卡巴内尔在1863年沙龙上因《维纳斯的诞生》名声大噪，同年马奈（Édouard Manet, 1832—1883）却因落选沙龙中的《草地上的午餐》备受质疑。时过境迁，在马奈和印象派占据美术史上主流地位之后，卡巴内尔的作品连同本人被长久忽视。与连续不断出版的研究马奈的专著

和画册形成鲜明对照的是，马奈临死仍念念不忘的——“倒一直享受成功”的那个人——卡巴内尔的身后格外冷清。近年来出版的唯一著作是《亚历山大·卡巴内尔：美的传统》（Alexandre Cabanel: The Tradition of Beauty），也是沃拉夫博物馆（Wallraf das Museum）为回顾展编撰的评论文集，但就范围和深度，均不及梅索尼埃和热罗姆。即便如此，这些文章仍然可以与其余著作中有关卡氏的部分缀连起来，构成19世纪学院艺术中的重要一环。



图导0.3　卡巴内尔（1823—1889）

从此三人出发铺衍19世纪学院艺术，并不意味着他们可以完全代表当时学院的整体风貌——或与重要的艺术事件相关，或在某方面具有典型性，或开创了新的可能，都是笔者将其作为线索性人物的理由。但是，就艺术史本身的发展来看，只有观者角度的不同，而无绝对的主次

之分。因而，他们之外，书中也涉及的主要艺术家包括布格罗（William Bouguereau）、鲍迪耶（Paul Baudry）、格罗（Antoine-Jean Gros）、德拉罗什（Hippolyte-Paul Delaroche）、库退尔（Thomas Couture）等，相关文献均列于参考文献之中，此处不再赘述。

本书的写作，除了呈现这批学院画家的艺术与生活之外，尚有一重企图，通过各章节中并不连贯也不均衡的背景叙述，揭示出这个特殊时代如何在艺术中展现，并且如何深刻地引导了艺术的多样性和最终转型。囿于笔者的识见和能力，本书无力在社会史层面上挖掘更多，但是若脱离这一具体语境——农业手工业社会向工业社会的过渡；资产阶级日渐强大的影响力；城市改造和交通发展催生了现代都市并定义了现代都市生活；帝国主义在海外的殖民和扩张——19世纪艺术的多元性和现代性便无从谈起，或者又重回艺术天才论（个人英雄主义）的老路。这当然不意味着艺术家的个人经验不值一提，任何社会的影响都必然落实到每一独特个体之上。依照这种思路，在写作过程中，笔者反复参阅了克拉克（T.J. Clark）的《现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎》。虽然此书站在一众印象派画家的角度，但书中呈现的广阔背景——兼具史诗的宏大和种种体贴入微的细节——时刻提醒我，与印象派同时代的另一批画家，也正是在这样的历史语境中，展开他们的生活，并且成就他们的艺术。

国内美术学院的最早创设者和领导者大都曾负笈欧洲，如领导中央美术学院的徐悲鸿先生、执掌杭州艺专的林风眠先生、创办苏州美专的颜文梁先生均有在法国美术学院学习的经历。因此在草创之初，这些艺术院校无不以法国美院为蓝本，设定组织框架和教学目标。新中国成立之后，虽然受到全面苏化的影响，但因苏联继承的沙俄美术学院体系本来就是19世纪借鉴法国而逐渐发展成熟的，所以除教学内容、服务对象和培养目标上有所不同外，学院的基本框架仍得以延续。因政治形式的需要，绘画上的多种尝试变为单一的写实，在训练方向上反而更接近臻于高峰的学院传统。改革开放后，艺术新观念和新方法进入国内，各大学院在院系设置、教学内容上亦因时因事各有增减，但写实仍是美术学院教学最基本的原则和思路，多种艺术风格、不同绘画门类仍然共享了这一资源。

然而，实践上的亦步亦趋并不意味着对美术学院历史的了解，我们

仅是习惯于似乎从来如此的教学思路，却甚少思索这一学院体系源自怎样的社会和文化背景，以及一个高度发达的艺术生产体系对于当时社会文化的反哺之效。在印象派以及后印象派直至其后的现代主义逐渐演变为美术史中的主流之时，我们天然接受这样的思维定式，却罕有针对这一结论进行的独立而深刻的思考。无论是对学院的整体判断，还是对其中个体的认知，都倾向于贴标签式的一概而论。对这段史实的解读中，我们往往只强调印象派和其他前卫艺术的革命性，却忽略了它们均脱胎于学院艺术这一事实，更罔顾与之同时的学院派画家和作品仍然在题材、技巧和观念上的拓展与进步。

当今世界，在国家范畴内完整地保存了19世纪欧洲成熟美术学院教学体系的，中国无疑最为典型。完备的法国美术学院体系实际上既包含着一个兼具荣誉性质和指导功能的法兰西美术院，还包括一系列具体的教学机构如巴黎美术学院，与国内的文联、美协、各大美院在功能上均有微妙的对应关系。

艺术品生产与消费，从来都是互为因果，虽然两者不一定成正比。艺术市场的繁荣未必意味着此一时期艺术水准的相应提高，但至少艺术品在生产和流通的环节已经具有了某种社会化的趋势。随着19世纪法国布尔乔亚阶级的崛起，他们拥有的整体购买潜力和欲望促使法兰西美术院为主导的价值评判体系在不同利益间寻求平衡，并逐渐完善。美术学院既可以为社会提供大量的审美标准近似的艺术品生产者，又通过一整套严密的评审体系——主要是各种竞赛和展览——对这些生产者从政治和经济角度予以分层，将他们推向不同需求的藏家群体。今日中国社会同样处于消费转型的过程之中，研究法国美术学院历史，结合国内现实，探索美术学院在艺术消费中可能具有的影响力和示范性，也不失为一种新的途径。

除了以上种种中国可资借鉴且应当借鉴的理由外，我们也需看到法国学院艺术的强大生命力在其他国家近现代艺术中时有体现。如果我们摒弃简单的艺术进化论，回到艺术原本就有的多样性、尊重个人体验和选择的前提下，便不难发现即便是欧美国家，离开主流视野的传统学院教育仍在发生作用。比如19世纪后期东欧诸国的艺术家、与塞尚同时的法国自然主义画派，无一不是成长于学院，并赋予学院艺术新的内涵。往后看，超现实主义的代表达利，新具象绘画的巴尔蒂斯（Balthus）、弗洛伊德（Lucian Froud）、安东尼奥·洛佩兹（Antonio Lopez-

Garcia），构筑画面的基本手段显然与传统的学院同出一辙。当我们回到学院艺术这一共同源头之后，或许可以更加包容的态度理出有别于现当代艺术主流——仍然固守在架上，并且遵循造型规律——的另一条绘画之路。

本书的正文部分以四个章节组成，分别按照沙龙、学院、学院风格以及学院艺术家的经济生活和社会地位依次进行讨论。

第一章主要以沙龙作为论述主题，分为两节：首节将1863年沙龙的两件作品《草地上的午餐》和《维纳斯的诞生》进行比较，作为导入话题的方式。
因为两件作品的命运差异过于悬殊，因此对这二者的比较也力求详尽，除了两件作品的图式来源、创作方式和目的外，还将这两件作品分别置于各自的艺术背景之中，求得前因后果。第二节中承接《草地上的午餐》，我们再看看落选沙龙上的其他作品。不仅是针对《草地上的午餐》，对落选沙龙整体评价也两极分化：一种以拿破仑三世为代表，认为这与沙龙里的作品没什么区别；另一种则是来自公众、舆论、学院的普遍否定。笔者试图将沙龙和落选沙龙的作品置于平等地位予以讨论，或许会从非此即彼的思维定式中跳脱出来，获得一种新的判断。之后，了解沙龙主导者的审美取向及标准，了解沙龙评委会的构成和委员的教育背景便成为有待研究的问题。为对应第一节的两幅画作，我们将时间限定在19世纪50到70年代之间。一者这段时间主流审美趣味相对稳定；再者除年度沙龙外，两届巴黎世博会也在此期间举行，两个展览系统中评委名单多有重合，更有利于直观识别掌握话语权的这一群体。在讨论沙龙的游戏规则并以沙龙名作来检验评委趣味和时代风尚，使读者获得直观的印象之后，第一章以沙龙的商业和政治小结。

对沙龙的讨论已经能隐约看出学院无处不在的影响力——从某种意义上来说，沙龙和学院便是一枚硬币的两面——第二章便就学院作详细讨论。首先我们必须将Academy、Institute、École这三个概念进行辨析。中文里这三个词语被不加区分地译作“学院”，在缺乏上下文语境时常会造成理解上的混乱。本书使用的“学院”一词对应Academy，为法兰西美术院之意，不单指具体的艺术指导机构，也可代表整个美术教育和管理的综合系统，与我们通常理解的学院概念最为接近。学院和私人画室的关系也是值得关注的重点。令人颇感意外的是，私人画室在法国美术教育系统中至关重要。它不只是考前班性质的培训机构，而是承担了

绝大部分École的教学功能。第二节中，笔者将详尽描绘私人画室的培养目标、课程安排、教师资源，并且将新艺术在其中的萌芽略略点出。以上部分为接下来讨论学院范畴之内的师承关系作了良好铺垫。第三节中笔者力图编织一张人际关系网，这张网中，不但有正统学院派，也有学院边缘人物，以及后来自立门户的巴比松画派和印象派。当然，既然本书是在学院范畴内展开讨论，那么学院内部的薪火传递才是重点所在。从大卫（Jaeques-Louis David）—安格尔／格罗—德拉罗什—热罗姆—达仰（Jean Dagnan-Bouveret）这一清晰的脉络，可见学院派话语权的继承，也能看出即便是学院中最正统的血脉，艺术风格也在悄然变化。

第三章则将这种变化——这种与印象主义同时发生却在其映照下黯然失色的变化——做进一步梳理，这也是本书的重点与难点所在。为求比较详尽地探索这一变化的过程，剖析引发变化的诸样因素，本章讨论的时间段向前向后均有延伸，涵盖的概念也相对复杂，因此这一章节分为五节论述。第一节的主义之争，目光对准古典主义和浪漫主义的纷争，在理清其来源和斗争焦点之后，着重说明这种斗争产生的“中庸之道”及其在学院中的影响。第二节从学院绘画长期秉持的等级制度着眼，以1867年安格尔的逝世和当年世博会上多位风俗画家获得大奖，讨论了历史画的终结和学院画家在题材上的转变，并且试图说明这种变化与评价系统的相应关系。第三节从风格的演化入手，阐述学院绘画的多元性。重点关注诸如梅索尼埃、热罗姆等人如何在传统与时代之间寻找平衡的过程，以及他们事实上对于学院核心价值观的继承和发展。第四节探讨了学院绘画自然主义倾向的两个主要成因：东方题材的大量出现和对摄影术的借鉴。其中，热罗姆的例子最具代表性，摄影是怎样帮助其将对东方的感知最为有效地复现在欧洲观众眼前，不仅使这一欧洲绘画传统领域获得大幅度的拓展，而且开启了一种全新的、反戏剧化、去中心论的表达方式。第五节扼要展现了世纪末学院的基本状况，并以今日同被列为象征主义大师的莫罗与夏凡纳为例，探究学院画家与官方画家的异同，暗示出学院绘画的微妙边界——学院到前卫的转变实际正是学院传统再现训练逐步失效的过程。本节还论述了“法兰西艺术家协会”的分化和两位学院领袖的决裂，使学院与新的艺术潮流的和解成为可能。

第四章从经济、社会地位和终极追求三个方面考察学院艺术家个体生存状况，涉及画家与画廊的合作、作品价格的变化和原因、艺术家构建社会关系等问题。这些问题一并构成了学院艺术的丰富内涵，也是生发和左右学院风格的重要原因。由于史料的限制，每一个案均未能在上

述各方面平等而详尽地展开，比如某些方面涉及梅索尼埃资料较多，而热罗姆和卡巴内尔的对应部分却付之阙如，反之亦然。因此，本章的写作是基于他们的共性，而非考察个体差异。读者若能从相互注释、彼此补充的角度去理解业已呈现的史实，或可收到举一反三之效。

# 第一章 沙龙

## 一 失落与光荣

### 《草地上的午餐》

从18岁习画开始，沙龙便是马奈认定实现艺术理想的唯一途径。1859年，他第一次向沙龙提交作品《喝苦艾酒的人》，虽然得到了德拉克洛瓦的称赞，这幅画仍然落选了。马奈心境如何，不能确知，但他在第二年继续投稿。这一次，他的《父母肖像》和《弹吉他的人》入选了，并且获了奖。

1863年，踌躇满志的他递交了三幅作品，分别是《穿着马约戏服的青年》（图1.1）和《穿着斗牛士服装的维多琳》（图1.2）以及一张描绘户外的巨作《草地上的午餐》（图1.3），马奈指望着通过这些作品一举奠定自己在沙龙里的地位。当年向沙龙提交的作品共有5000件之多，入选2783件。遗憾的是，画家寄予厚望的《草地上的午餐》不在此列。失望和犹豫之后，马奈决定在落选沙龙上展出这件作品，《草地上的午餐》立即成为众矢之的。



图1.1　马奈，《穿着马约戏服的青年》，布面油画，1863年



图1.2　马奈，《穿着斗牛士服装的维多琳》，布面油画，1863年

另一个人获得了马奈想要的一切。卡巴内尔，这个来自蒙彼利埃的外省人，以一幅《维纳斯的诞生》获得了巨大成功（Hirmer Verlage Munich, 2011）。卡巴内尔不但获得了当年的沙龙大奖，拿破仑三世还以2万法郎买下了这幅画，各种荣誉也接踵而至：8月，他获得荣誉军团高等骑士勋位（Legion of Honour）

；9月，他当选为美术学院院士（Academician des Beaux-Arts）；11月，他成为美术学校的教授。

与当年情形相比，这两张作品的身后影响则刚好相反。马奈被视作“现代绘画之父”，《草地上的午餐》正是奠定其地位的重要作品。卡巴内尔逐渐在主流艺术史中隐匿，人们不再将他看作可以与马奈竞争的对手，重现安格尔与德拉克洛瓦这组宿敌关系。马奈身后延伸出了现代艺术的清晰脉络，后来的画家都声称受到了他的影响，将作品中的绘画现代性奉为圭臬。同样的艺术史中，卡巴内尔门下的弟子和再传弟子，一直在学院的封闭体系中出生、成长、死亡，最后随着学院绘画的衰落不知所终。

《草地上的午餐》的签名时间为1863年。同年，马奈还绘制了《奥林匹亚》和《穿着马约戏服的青年》。这三张作品尺幅都在中等以上，用笔严谨而饱满，以画家的经验视之，断非短时间可以完成。除《穿着马约戏服的青年》为单人肖像外，另外两张都是当代人物组合，又隐约可见传统的图式。毫无疑问，马奈描绘当代社会的野心，正蕴藏其中。

这三张作品，其中两张被视为马奈的代表之作，值得详细讨论。4月份，马奈选择《草地上的午餐》、《穿着马约戏服的青年》和前一年完成的《穿着斗牛士服装的维多琳》提交沙龙时，《奥林匹亚》要么尚未完成，要么尚未动笔。依照时间顺序，我们先来看《草地上的午餐》。

与《草地上的午餐》类似的郊游题材，在西方绘画史上已出现过多次，最早的是画在罗马人别墅的墙面上，质朴纯粹，古意盎然。文艺复兴时期，无论是南方的意大利还是北方的佛兰德斯风景画中，常会以宴游的宫廷贵人点缀其间。法国画史上，普桑（Poussin）、华托（Watteau）、布歇（Boucher）都善于处理这种题材。离马奈最近的则数库尔贝（Courbet）在1857年的《塞纳河边的少女》（图1.4）。作品描绘了两位优雅少女在河畔树下休憩，前者已经入眠，身后的托腮凝思。库氏将人物细腻莹润的肌肤、轻薄透明的纱裙、树叶和前景中的草地都刻画得妥帖周到。当时，郊游作为巴黎人度过周末的生活方式相当流行——无论人物服饰的时代特征，还是画中的慵懒情调，正是典型的19世纪巴黎作风。

所以马奈以此为题，先是对现代生活的观照，然后才是对传统命题

的发挥。通常，艺术史家为《草地上的午餐》寻到的图式是乔尔乔内（Giorgione）的《田园合奏》（图1.5）

。这张作品之中，处于画面中心的两位男子各奏乐器，神思专注，已经被音乐陶醉。右侧的裸女背向观众，手捻竖笛，似乎随时准备加入合奏。左侧的裸女正侧身向池中汲水。尤须提及的是，马奈曾临摹过这幅画。



图1.3　马奈，《草地上的午餐》，布面油画，1863年



图1.4　库尔贝，《塞纳河边的少女》，布面油画，1857年

我们或可将西方绘画中图式的借鉴与挪用视为中国文学中常见的用典。经典的词汇、句式、故事在后来者的文章中以各种变体不断出现，这非但不会引来抄袭的嫌疑，反而会被视作对传统理解的深厚与灵活。就绘画而论，这既是训练中必需的过程，又是对艺术家平衡继承和创新的一种考验。这似乎证明，经典之所以成为经典，一在它创造了稳定的图式；二在它能在相对的稳定中仍然能发掘无穷的可能性。

马奈早期的作品中，这样的情况并不少见。此处要讨论的《草地上的午餐》，除了追摹乔尔乔内的画意，还有一个更为清晰的图式来源，马卡托尼奥·莱蒙迪（Marcntonio Raimondi, 1480—1534）的版画《帕里斯的裁判》（The Judgment of Paris）（图1.6）中右下角一组人物几乎就是马奈画中的原型。人物的组合方式以及每个人物的动作——除了左侧第二人的头部看向右侧——都清晰表明了这就是《草地上的午餐》最早的动机和出处。当然，马奈在当时引起的巨大争议，并非是他构图上的取巧，而是他有意无意间的改变。



图1.5　乔尔乔内，《田园合奏》，布面油画，1508年



图1.6　马卡托尼奥·莱蒙迪，《帕里斯的裁判》，铜版画，1510—1520年。右下角即马奈构图的原型

莱蒙迪的版画里，这次三个人物都在右侧，处于相对次要的位置。显然，对帕里斯用手中的金苹果来裁定谁是最美丽的女神这一主题而言，他们只是可有可无的配角。这组人物换成其他的动作倒也无妨，只要从属于画面的整体需要即可。但马奈彻底变换了语境。他将最左侧的人物画成了女性，将她的衣衫褪至弯曲的左腿，右侧的两位男子穿上了衣服。最致命的是，马奈为之赋予的现实感凿凿有据——他们正是马奈那个时代的艺术家热衷的波希米亚装扮：西装、衬衫、领带、皮鞋，尤其是帽子和时髦的手杖。

所以，这幅画面格外令人尴尬。在一片周末郊外随时可见的林中草地上，两位男士衣冠楚楚，席地而坐，右侧者支起身子，伸出右臂，似在说些什么；左侧的男子充耳不闻，而是与身边的裸女一道将目光迎向了画外——似乎被突然到来的不速之客惊扰。前景竹篮中倾落的面包、水果、显然是这位女士摘下的草帽以及背景中正在沐浴的女子让观者的思绪不可能仅仅停留在凝固于画面的这一瞬间：之前发生了什么？之后又将发生什么？

这样的题材面前，批评家忽略了马奈的技巧并不令人意外。摘录一段当时的评论：

马奈先生计划通过激怒资产阶级使自己扬名……他的品味由于热衷于怪异事物而变得堕落。一个普通的（低级妓女），而且完全赤裸，厚颜无耻地懒洋洋地处在两个看守员之间……我徒劳地追寻这一怪迷的意义。（迈耶斯，2008）

这位评论家的疑惑恰好来自于他的知识与习惯。“几个世纪以来的绘画观众都期待着在画中看到一个故事，对文学的一种图像化再现。”（Rubin, 2010）他一定知道乔尔乔内的画作，知道这样的作品重在田园牧歌的情调，人与自然的和谐。这种和谐见诸人物之间的关系，甚至表征于他们手中的道具——没有形成故事的内在逻辑，没有这样那样的象征意味——一幅画仅仅呈现挑衅意味的直观，这是他拒绝接受的。

评论家泰奥菲尔·托雷（Theophile Thore）从另一角度对马奈提出了批评，他指出马奈的“品位值得怀疑。这位裸体女人缺乏形体美，遗憾地说……那位手足伸开躺在她身旁的绅士毫无吸引力可言……我看不出有什么东西能诱使一个出色而聪明的艺术家去采取这么荒诞可笑的构

图”。（迈耶斯，2008）也许他并不知道莱蒙迪的版画，不知道莱蒙迪的作品其实是对拉斐尔一幅业已遗失作品的临摹，否则，他应该承认至少这三个人物的组合是稳定而微妙的。

马奈创作此画的出发点值得深究，了解他在1863年前后的思路便显得格外重要。没有任何材料表明马奈在这两幅画中都以挑衅般直视观众的裸女为主角出于他对女权主义的支持。裸女与迎面直视的目光合二为一有可能是种巧合，因为他在这段时间内对描绘正面的眼神情有独钟：1862年至1863年中的作品，绝大多数的人物都将目光投向了观众，包括他的习作、水彩和版画。虽然过从甚密的波德莱尔（Baudelaire）也力主描绘现代生活，某种程度上与马奈的想法不谋而合，但是羞涩内向的性格注定了他不会变成波德莱尔的分身，去主动挑战公众。1865年3月底，马奈在写给波德莱尔的信中说：

我亲爱的波德莱尔，你是对的，我没有理由如此悲观，我给你写信时，我的画作已经被接受了。从得到的反应来看，我想今年还不会太糟糕……（克拉克，2013）

这封信中，马奈如释重负。从一个把自己成功希望全部寄托在沙龙的年轻画家的角度，很难想象他会刻意选择任何激怒评委和观众的题材，否则他不会在两年之后还着手传统的宗教主题。那么他为何会在一个传统的郊游题材中描绘裸露的女子？看上去也绝非追求耸动的效果，而纯属绘画的意志——还在库退尔画室中时，马奈就表现出对裸女题材的兴趣：“因为人体是艺术之中的第一个，也是最后一个词汇。”（Rubin, 2010）他在阿让特伊（Argenteuil）看到几位女士在塞纳河中游泳后，曾写信给安东尼·普鲁斯特（Antonin Proust）：“好吧，我要把她们都画成裸体。”（Rubin, 2010）他先于1861年完成了《受惊的仙女》（图1.7），这件源于伦勃朗《苏珊娜与长老》的作品算是他首次实现自己的想法。虽然人物的形体本身没那么美，虽然画中人物已经感知到观众目光的侵犯——借助传统的画题，却使这种目光可以被理解为对神话或历史的审视，将人体本身的色情降到最低限度，就像同时代画家惯用的策略。

若将马奈误解为安分于传统的艺术家同样大谬不然，对历史画敬而远之的态度，甚至令他对印象派同志德加的早期作品都颇有微词。在他笔下展开的现代生活画卷，开启了印象派的重要主题。自然而然地，偏爱的题材加上传统的辞汇，是令人激动的尝试。马奈的雄心，使他扩展

了画布，不自觉地将“现代”与“历史”间的隔阂打通，以历史画的尺寸来彰显现代生活的价值。马奈不只是要复制一张现代版的《田园合奏》，他要以史诗的方式来展现他的时代。只是，这次尝试带来的反应，不光普鲁斯特大感意外，马奈本人也始料未及。



图1.7　马奈，《受惊的仙女》，布面油画，1861年



图1.8　莫奈，《草地上午餐》，布面油画，1865年

但是，将马奈此际的雄心视作引领绘画革命的自信则未免夸大。单就创新而论，莫奈（Claude Monet）两年后的同名作品（图1.8），不仅尺幅更大，也比马奈走得更远。马奈此时遵循的仍是传统画家的教条，他以室内写生的方式完成一幅户外题材作品，更不用说他尚得借助前辈的语汇，小心经营。与莫奈相比，马奈对室外自然光线的表现远没有这位后起之秀具有说服力。直接、果断、户外的现场写生——莫奈显然不能满足马奈在古典和现代之间采取的折中方式。

## 《维纳斯的诞生》

早在1861年的沙龙上，卡巴内尔便以《被牧神劫持的仙女》（Nymph abducted by a Faun）（图1.9）为题，首次瞩目于女性身体。作为当年沙龙最重要的作品之一，此画由皇帝购藏。获此激励，卡氏在这一题材上走得更远。他去掉了雄健的牧神，保留并放大了《仙女》中所有成功的因素：同样蓬卷的金发、性感的嘴唇、半闭的双眼，

以更精良的绘制完成了一生最重要的作品《维纳斯的诞生》（图1.10）。对这幅古典的人体画，泰奥菲尔·戈蒂叶（Théophile Gautier）评论道：



图1.9　卡巴内尔，《被牧神劫持的仙女》，布面油画，1860年



图1.10　卡巴内尔，《维纳斯的诞生》，布面油画，1860年

有人会说，帷幕被拉开，我们看到了这个年轻女子的睡姿；她斜靠在床头，她伸开手臂，一腿微曲，随着波浪轻轻摇晃。她的长发犹如水中的海藻，这波浪使得她年轻的身体更加动人。（Hirmer Verlage Munich, 2011）

和马奈一样，这幅人体也是传统题材的再创作。这一类题材，以波提切利的《维纳斯的诞生》最为著名。19世纪学院画家对此格外青睐，演绎再三，直至16年后，布格罗以恢宏的叙事完成了这一题材的最终诠释。卡巴内尔动用这一主题，仅聚焦于女性之美，不及其他。较之波提切利，他对维纳斯的刻画更真实，动态优美、慵懒的神情、脚趾鬈发等细节尤其动人。卡氏的创作方式与马奈如出一辙——人物以室内写生的方式完成，海浪、远空、翔集的小天使均属杜撰。以印象派的视角来看，这一画面处处做作：海面的光线不会这样地投射在身体上；浪花的运动下，身体的形态哪能如此平静；何况身体上的水珠还忘了描绘。但论及女性的肉体之美，那种触手可及的真实与柔和，卡巴内尔的表现无可挑剔。

法国雕塑家卡蒂奥特（Marie-Noémie Cadiot）在1863年的文章中写道：

卡巴内尔不只是塑造了一个美丽的女性，此外，还是所有理想美丽

女性形象的化身，其他人都未看到如此美丽精彩，从艺术的角度，他的想象——精彩永不中止——是一篇新艺术的宣言。（Wolf, 2012）

神话的引用当然只是借口，对女性身体的迷恋以及其中轻微的色情感才是这幅画成功的根由。不同于波提切利，也不同于安格尔的《海边的维纳斯》，卡巴内尔作品中的女神并未站在贝壳上、海浪中，而是舒展地躺在海面，目光迷离，兼具羞涩与挑逗，仿佛等待爱侣的怀春少女。英国画家、批评家汉弥尔顿（Phillipe Hamilton）在发表于同年10月号《美术季度评论》上关于1863年沙龙的文章里也提道：

她躺在清澈透明的海水上，身下的波浪闪着光芒，碧蓝、温柔如同绿宝石。她的长发浸在水中，金色的涟漪翻起又消失在一片深碧中。这种体态性感撩人，极富形式感和音乐感。她温柔的睡眼将将睁开，流露出隐藏的热情。张开的手臂，显出又孩子气又妩媚的任性。（Wolf, 2012）

卡巴内尔从维纳斯神话中演绎的这些姿势，却与当时高级妓女的照片颇有几分相似。奥利弗·默森（Oliver Merson）就曾指出：现在流行的维纳斯姿势是色情的，述说了从妓女身上看到的一种高贵神性（Wolf, 2012）。画中蕴含的色情感是策略，还是无意识，难得资料佐证。不论如何，卡氏仍是注重伦理传统之人，在当时某些评论对画家的家庭——尤其是故乡的亲友——造成了困扰之时，卡巴内尔在1863年5月致信侄女，耐心解释：

我不能埋怨这件小作品刺激到了你，但只用道德的眼光来看待艺术是大家偶尔会犯的小错误……我选取神话的主题只是为了表现理想之美，公众更愿接受类似的主题……很高兴能在蒙彼利埃的亲友中消除这样的误会。（Hirmer Verlage Munich, 2011）

即便卡巴内尔这样辩护，他这两件在沙龙上的获奖作品多少都带有情欲的气息，像是对一个世纪以前洛可可情调的回应，宫廷趣味对于沙龙的影响与路易十五时期非常接近。和布歇、弗拉贡纳尔（Jean - Honore Fragonard）作品里的直白其事不同——虽然享乐主义和肉体的愉悦在第二帝国从来不是禁区，但巧妙的表达和层层掩饰的修辞，却是画家们必不可少的功课。

如果对卡巴内尔艺术的整体面貌有所了解，以《维纳斯的诞生》一

画定义艺术家未免偏颇：美学层面，他既痴迷拉斐尔的柔和，又向往米开朗琪罗的雄健。早在1849年从佛罗伦萨写给友人的信中，卡巴内尔就表达了对意大利大师的崇拜（Hirmer Verlage Munich, 2011）。尤其是第五次提交沙龙的作品《摩西之死》中，可以清楚地看到后者的影响。戈蒂叶更是大力揄扬："继承了以米开朗琪罗和拉斐尔为榜样的高尚、严肃、深刻的艺术思路"（Hirmer Verlage Munich, 2011）。

对卡氏而言，风格上的否定与道德上的攻讦同样使他困扰。最著名的作品未必便是一个艺术家最典型的风格，这在卡巴内尔的身上体现得比较明显。所以，要分析《维纳斯的诞生》，最好将这张作品的上下文一并纳入考察。

卡巴内尔在1853年所作的肖像画《朱尔斯·帕顿夫人和孩子》清晰呈现出他对于安格尔风格的深厚理解。如果不是签名，也许会很容易地将这张画混同于安格尔一系列绘制精妙的仕女图。在表现女性的丰腴和娴静上，卡巴内尔不遑多让。戈蒂叶显然也注意到了这一点，称赞此画为"除安格尔先生作品外，近年肖像画中难得之作"（Hirmer Verlage Munich, 2011）。

1855年的世界博览会上，卡巴内尔展出了两张尺幅巨大的创作：《圣路易斯的赞颂》（The Glorification of St. Louis）（图1.11）和《基督徒殉道》（Christian Martyr）（图1.13）。作家埃德蒙德（Edmond）说前者是一幅"和谐的、整体的，尤其是连贯的代表之作，并能与佛罗伦萨和罗马的大师区别开来"（Hirmer Verlage Munich, 2011）。这两幅作品都气势宏伟、构图严整、人物众多，卡巴内尔展现出他同样可以做到库尔贝所擅长的——虽然是以截然不同的美学理念——在巨大的画布上与意大利前辈以及他的榜样安格尔、德拉罗什抗衡。

图像分析可以直接窥见画家思路。和前文中对《草地上的午餐》的解析一样，我们也试着对这两张画加以考察：《圣路易斯的赞颂》与其参考的模本远远没有《草地上的午餐》和《田园合奏》那样的明显血缘，但还是不难看出卡巴内尔从拉斐尔的遗产中受益良多，他尤其借取了安格尔《荷马的礼赞》（图1.12）的均衡构图。两幅画的主角都在中心点偏上的位置，雄踞于宝座之上，其余人物几乎对称地向两翼展开。观察画面的核心部分，安格尔构成稳定三角的其余二人居于宝座下方，卡巴内尔则是以立于两侧，伸手托起桂冠的两位侍从重现这一三角构

成。至于画中的其他人物，也难以洗脱矫饰主义的嫌疑，若加详察，各有出处，此处不一一考证。与安格尔的原典相比，卡巴内尔这张致敬之作无疑兴味稍浅。评判一张大画的标准往往不是细节的精微——或是提炼出具象画面之中的抽象构成，以布局的高下审慎臧否；或者来得更为简单痛快，以第一眼的印象即兴判断——卡巴内尔处处用力，字斟句酌，确实还敌不过安格尔的开阖老练，遑论拉斐尔的俊逸和神秀。



图1.11　卡巴内尔，《圣路易斯的赞颂》，布面油画，1855年

《基督徒殉道》草图（图1.13）可以上溯到米开朗琪罗，将殉难的基督徒由高处放下很容易联想到将耶稣从十字架上解下的系列作品。此画中楼梯的斜线刚好与米开朗琪罗画中十字架的倾斜角度吻合，左侧探身的白衣修士、右下角努力稳住船身的工人和殉难的基督徒伸展的身体连成一线，与楼梯恰好形成“十”字。和《圣路易斯的赞颂》一样，卡巴

内尔认为大师构图的核心部分才是自己应该萃取的精华。显然，这张画的借鉴及转换要比前一张巧妙得多：倾斜的“十”字与墙面和独木舟形成的“T”字互相牵制，整个画面从上至下有种不稳定的平衡感。卡氏对明暗以及远近空间的处理，使这种布局不那么露骨，而是溶解于合理的叙事之中——在古典绘画的语境之中，征引固然不可或缺，但越是不露痕迹，才越能证实画家的修养，堪比贵族的低调。

这两张巨作为卡巴内尔赢得了世博会一等奖以及骑士十字军团荣誉奖章。这也证实他在1863年获奖并非仅是题材讨巧，而是积年的事功——拿破仑三世的购藏是个人行为，不足以代表整个沙龙的审美取向。毕竟，相隔八年两次展览的评委在人选和趣味上不会有太大变化，甚至卡巴内尔的非史诗类题材令以前的不少支持者感到失望。批评家马克西姆·德·坎普（Maxime de Camp）抱怨道：“我们有理由期待从卡巴内尔先生那里看到更多更好的作品，他以《摩西之死》作出的承诺还远未兑现。”（Hirmer Verlage Munich, 2011）



图1.12　安格尔，《荷马的礼赞》，布面油画，1827年

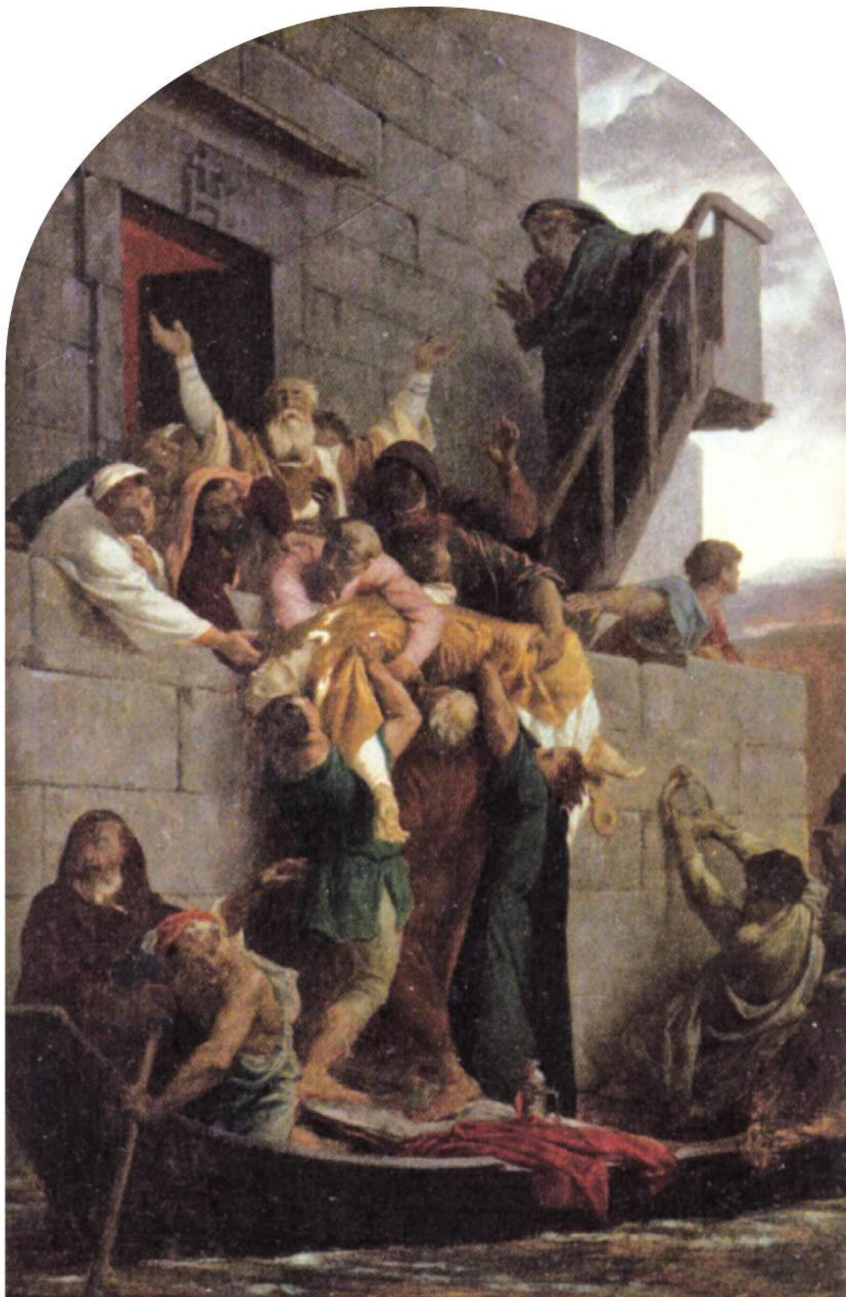


图1.13　卡巴内尔，《基督徒殉道》草图，布面油画，1855年

究竟什么导致了卡巴内尔题材的转变？不研究这个问题，我们对其

艺术的认识必将流于表面。推而广之，以此评判学院与前卫艺术的关系，也只能生成一面之词，造成更深的误会。“和其他同代画家一样，卡巴内尔敏锐地感知了变化正在发生。”（Hirmer Verlage Munich, 2011）19世纪经济和政治的剧烈转型，导致了传统社会阶层的瓦解和消失，依附其上的文艺必然相应更新，第二帝国时，已经成为主流的资产阶级逐渐形成新的艺术趣味。一方面，他们仍然倾慕贵族的神话历史题材；另一方面，不自觉地发展出对风景画和风俗画的需求。因此，即便像卡巴内尔这样接受过严格传统训练的画家，为巩固自己的地位考虑，不至于为公众所遗弃，也必须尝试新的甚至是媚俗的可能。

和卡巴内尔一样，他著名的师弟布格罗也面临过同样抉择。多年之后的一次访谈中，布氏坦白了他转换题材的苦衷，像是替自己也替卡巴内尔和一众遭遇相同的画家辩解：

这是我的《天使之死》。与我第二张作品《但丁的地狱》相反。如你所见，它们与那段时间内我的作品大相径庭……如果我继续画这种相似的作品，很可能，这些画仍然在我手中。你知道，你不得不追随公众的品味，他们只买自己喜欢的。这就是为什么，随着时间过去，我改变了自己画画的方式。（Janson, 1996）

1857年沙龙展出的《博尼菲思和阿格莱娅》，与卡巴内尔之前的基督教题材截然不同。这件作品已经能显示他独特的个人风格，既不同于意大利大师的沉郁刚正，也有别于安格尔的圆润静穆。戈蒂叶如此评论：“梦幻的优雅，颓废的性感，与画中的古物和谐一致。”（Hirmer Verlage Munich, 2011）卡氏还展出了《奥赛罗回忆征战史》，两张作品均与浪漫主义文学联系紧密。

卡巴内尔的艺术风格变迁清晰可见。由意大利大师到安格尔到浪漫主义再到洛可可的宫廷情调，他的古典形式在不同阶段被注入了不同的精神内涵。他描绘庄严悲哀的群像、塑造端庄的个人肖像，尝试将浪漫主义纳入创作的主题之中，并最终以享乐主义的姿态确定风格。但是，这些题材之间的转化逻辑与其说是艺术的内在规律或者艺术家的个人追求，不如说社会的综合因素在不同时期给予他不同影响。把握呼应潮流，并最终成为潮流的主导者，这当然也是艺术家的探索与进取的一种表现，无可厚非：19世纪的学院艺术家大都具有在传统模式中感知艺术潮流的天赋。如此，便不难理解为何卡巴内尔终其一生，都处于艺术金字塔的顶端；但在逝世之后的短短十数年中被遗忘净尽，却是他不可想

象的。

直到19世纪60年代中期，马奈仍然遵循着传统绘画的方式，与卡巴内尔相去并不遥远。几乎每件作品，都能看到画室中的训练痕迹，哪怕他曾经说出走进画室就像走进坟墓一样的狠话。反抗和继承，常常是一对奇妙的矛盾，并不能亦步亦趋地追随画家的意志。借鉴大师的图式，完成小稿，在画室写生完成作品的主要部分，最后添加背景：这一程序，与卡巴内尔何其相似。此时，马奈所赞同的印象派法则——户外写生和刻意强调画面的即兴感和未完成性——在他的作品中尚未见出任何端倪。

何况从更大的范围来看，马奈对抗学院的新武器，即从西班牙艺术中获得的养料，同样来自于传统。相形之下，卡巴内尔在传统训练之中的经验远较马奈深入：

龚古尔兄弟曾不无讽刺地在《马奈特·萨洛蒙》中详细描绘过艺术职业的这些方面。一个职业画家要经历的生涯包括：美术学校教育（这里指正规美术学校）、罗马竞赛、美第奇别墅居留、进入官方美术沙龙、获得奖章、在美术学校施教，最后，当选美术学院院士，甚至如阿尔贝·贝斯那德那样进入法兰西学院。（克雷斯佩勒，2010）

除了当选院士和执教学院的顺序颠倒，这段描述几乎和卡巴内尔的履历分毫不差。他受教于学院大师，年纪轻轻便获得罗马奖，得以在美第奇别墅留学三年，与大师作品朝夕相对。他对佛罗伦萨和罗马经典的临摹研究，比马奈的西班牙之行来得更早，也更为系统。古典主义的惯性停留在他身上的时间长久得多，深入血脉。

在卡巴内尔和马奈的时代，学习绘画并无其他道路，既然他们都在画室里接受训练，在卢浮宫的经典前参悟，在意大利、西班牙的旅行中逐步建立艺术观，那么他们只是对传统绘画的偏好不同，领会各有深浅而已。归根到底，马奈和卡巴内尔都是在传统的滋养中成长，他们的区别，远远没有现在看上去那么大。

如果固持艺术进化论，将招致严厉批判的作品视为当时的前卫，将获奖的作品视为保守的话，那么在1863年的沙龙上，没有比马奈更前卫，也没有比卡巴内尔更保守的画家了。以这两人为沙龙的两个极端，可以想见，大部分画家的作品风格介于两人之间——毫无疑问，不能因

为讨论了处于峰值的两件作品，我们便以为掌握了1863年沙龙的全貌——这样的好处是，我们可以推断出沙龙虽然取材兼及古今，但整体风貌仍属写实，既有精微细致者如卡巴内尔，也有豁达爽利者如马奈。如果能够再寻找到其他面貌鲜明的作品以及当时的批评文献，这届沙龙的大致轮廓可算勾勒成型。

读者可能留意到，这样的讨论方式并未将落选沙龙的作品排除在外。落选沙龙实际上分享了沙龙的某些特性，并且，我们有理由相信，其中某些作品的落选具有一定偶然性。比如，马奈的其余两件作品和前一年入选并获奖的作品相比，题材相去无几，水准有增无减，为何境遇悬殊？又比如，两幅出自荷兰画家琼坎（Jongkind）之手的风景，几乎是巴比松风格的翻版，怎么会遭遇退件的命运（Altshuler, 2008）？须知，莫奈在两年后首次入选并获奖的作品《翁费勒的塞纳河口》中松动的笔触，和谐的灰色调子几乎和琼坎同出一辙。

较为合理的解释是——起码在1863年前后——无论马奈是否入选，琼坎和莫奈多么相似，他们还只能是沙龙丰富性的一种补充，远非沙龙的主流。选取的题材和他们的身份，都决定了这些艺术家的边缘性。这一点，不会由偶尔的入选和获奖改变。于是，将落选作品视作沙龙的一部分，其意义在于，以更为宽广的眼界来审视沙龙不稳定的组成部分，或可更客观，更具前瞻性：正是这些不稳定的因素，将会在随后的岁月里逐渐改变沙龙并最终改变绘画史的面貌。

行文至此，我们应该将眼光从这两位艺术家的身上转向整个沙龙了。

# 二 名利场

展览之目的是寻找一起奋斗的朋友和同盟。

——马奈，1867

和他的作品一样，马奈的这一观点暗示了艺术现代性的另一维度：社会、政治、经济的力量共同造就了艺术品的生成，展览则赋予艺术家、批评家、藏家、画商、策展人和观众不同程度的影响，使艺术品的最终归宿和品格判断更趋多元。艺术家无疑是艺术创作的根本，但马奈暗示了将社会因素纳入考量的必要，某一群体及其成员的共同追求，也非常关键。就艺术的变迁而论，社会维度的重要性从未如19世纪下半叶那般凸显，独立展览本身就是一种前卫运动，和先锋画家的宣言一样充满活力。

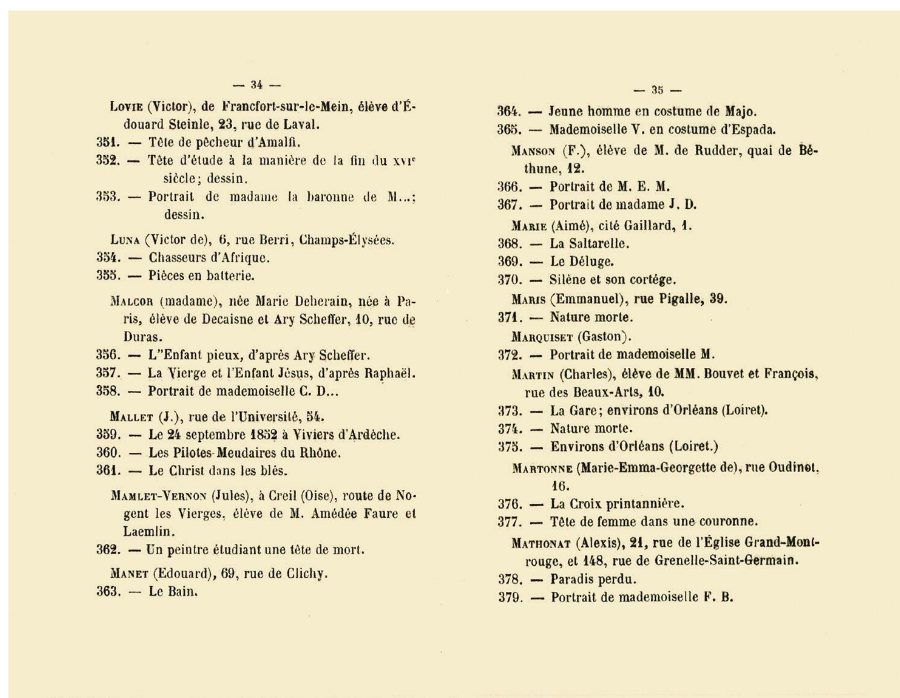
传统沙龙展反映的是法国艺术的整体生态。每一次沙龙展都可被作为标本，细加考察。但是穷尽每次沙龙的全部作品和整体风格、价值导向，既无可能，也有悖本书的初衷。作为讨论重点的，不在沙龙本身，而在于其中某些代表性艺术家。从他们作品中展现出来的多样性，至少可以质疑将“沙龙艺术”视为单一风格的合理性。换言之，沙龙是舞台，艺术家是演员。与其苛求舞台的真实全貌，不如将目光投注于这些演员身上，看他们的言行如何塑造或是改变了艺术史的形状。

## 1863年的落选沙龙

当年安抚性的措施无意间催生了一种新的展览形式——得益于官方的首肯，却与官方评判标准背道而驰——落选沙龙正是后来沙龙复杂化乃至最终分裂的肇始。时代相去不远，加之《草地上的午餐》名声太著，这次展览留存了数量可观的重要史料。出于叙述的方便，我们以落选沙龙作为讨论的起点。

1863年的评委会格外严厉，只接受了百分之三十的投稿（图

1.14）。大量落选画家因此提出严重抗议。拿破仑三世在正式开幕的一周前便参观了沙龙，目的是了解那些未被选中的作品。两天后，他发表了声明，提议这些落选的作品在工业宫的另一头进行展示。



— 34 —

LOVIE (Victor), de Francfort-sur-le-Mein, élève d'Édouard Steinle, 23, rue de Laval.

351. — Tête de pêcheur d'Amalfi.
352. — Tête d'étude à la manière de la fin du XVIe siècle; dessin.
353. — Portrait de madame la baronne de M...; dessin.

LUNA (Victor de), 6, rue Berri, Champs-Élysées.

354. — Chasseurs d'Afrique.
355. — Pièces en batterie.

MALCOR (madame), née Marie Deherain, née à Paris, élève de Decaisne et Ary Scheffer, 10, rue de Duras.

356. — L''Enfant pieux, d'après Ary Scheffer.
357. — La Vierge et l'Enfant Jésus, d'après Raphaël.
358. — Portrait de mademoiselle C. D...

MALLET (J.), rue de l'Université, 54.

359. — Le 24 septembre 1852 à Viviers d'Ardèche.
360. — Les Pilotes-Meudaires du Rhône.
361. — Le Christ dans les blés.

MAMLET-VERNON (Jules), à Creil (Oise), route de Nogent les Vierges, élève de M. Amédée Faure et Laemlin.

362. — Un peintre étudiant une tête de mort.

MANET (Edouard), 69, rue de Clichy.

363. — Le Bain.

— 35 —

364. — Jeune homme en costume de Majo.
365. — Mademoiselle V. en costume d'Espada.

MANSON (F.), élève de M. de Rudder, quai de Béthune, 12.

366. — Portrait de M. E. M.
367. — Portrait de madame J. D.

MARIE (Aimé), cité Gaillard, 1.

368. — La Saltarelle.
369. — Le Déluge.
370. — Silène et son cortége.

MARIS (Emmanuel), rue Pigalle, 39.

371. — Nature morte.

MARQUISET (Gaston).

372. — Portrait de mademoiselle M.

MARTIN (Charles), élève de MM. Bouvet et François, rue des Beaux-Arts, 10.

373. — La Gare; environs d'Orléans (Loiret).
374. — Nature morte.
375. — Environs d'Orléans (Loiret.)

MARTONNE (Marie-Emma-Georgette de), rue Oudinot, 16.

376. — La Croix printannière.
377. — Tête de femme dans une couronne.

MATHONAT (Alexis), 21, rue de l'Église Grand-Montrouge, et 148, rue de Grenelle-Saint-Germain.

378. — Paradis perdu.
379. — Portrait de mademoiselle F. B.

图1.14　落选沙龙展览图录，363、364、365为马奈三张作品，1863年

关于“落选沙龙”的声明

——巴黎，1863年4月24日

皇帝陛下收到了很多落选艺术家对于评委会的抱怨。陛下本着把裁决这些抱怨的权利交给公众之目的，决定在工业宫的另一侧展出这些落选的作品。

艺术家对于参加这个展览有选择权。不愿参加此展的艺术家，其作品将会被妥善交回本人手中。

落选沙龙将于5月15日开幕。7日前，不愿参展的人可领回作品。未认领之作品及艺术家将被视作同意参展。（Altshuler, 2008）

最终，落选沙龙里展出的作品只剩1000来件，撤回的作品将近一半。撤回作品的艺术家有两点不便明言的顾虑：一方面他们不想因此招致评审委员会的敌意；另一方面则是因为他们确实认为如此严格的挑选从整体上看较为公正——他们自己也是反对马奈、惠斯勒的。他们“不想被人将他们与那些害群之马——独立画家混为一谈。他们认为评审委员会排斥独立画家的做法是正确的，但他们宁愿保持沉默，而不愿公开表示自己的态度。（克雷斯佩勒，2010）

对仍旧坚持参展的画家来说，绘画并非只是他们生活中的消遣，而是他们生计的来源。不管他们互相之间怎么看待对方的作品，怎么盘算落选沙龙的价值——落选沙龙是他们展销作品的最后机会了，哪怕是冒着被嘲弄的风险，甚至是经济上更大的损失。他们也只能接受这样的事实，赌上一把。马奈的出发点不同——经济问题几乎未曾困扰过他——出于自信，也出于好奇，他展出了落选的全部三张作品。

落选沙龙成立了独立委员会，以一则简短声明道出展览意义所在：

本目录的编撰与出版界完全无关，此为被1863年沙龙评委会拒绝艺术家之委员会自行编撰的。既未受沙龙组委会的帮助，也未受某些偏颇观点的影响。

……当本目录的最后一页运送付梓时，委员会便完成其全部职责。令人遗憾的是，仍有相当数目的艺术家因对落选沙龙不抱信任而撤回作品。他们的缺席使公众无缘得见这些画作，而公众之评判对于这些作品亦极具价值。这将是陈列于落选沙龙中的作品收获的独特经验及珍贵教益。（Altshuler, 2008）

落选沙龙于5月15日正式开幕。市民的反应热烈，第一天参观人数就达到了7000人，几乎和沙龙的一样多。不可否认，大部分观众的猎奇心态对艺术家是种冒犯，但这反而是史论家的幸事：越多的观众充当分析样本，就越有可能接近当时公众的普遍观感和艺术趣味。

左拉——这个印象派的见证者和支持者——在小说中陪同着主角克洛德·兰蒂尔（Claude Lantier），在落选沙龙里走了一趟：

在新展厅里，这五个人呈一路纵队参观画作，个个仰着鼻子才能看到，还不时被别人插进队来打乱阵脚，常常身不由己随波逐流。谢纳的一幅很讨人嫌的画作《通奸被抓现行的女人》让他们驻足观看。画中的

一组人物，个个干巴巴的像是用木头刻出来的，而且个个瘦骨嶙峋，像是用泥巴涂抹而成。在它的近旁他们再次驻足，欣赏一幅非常优美的人体，她背对着观众，扭头回眸一笑。整个画展看得出是良莠不分，各个风格流派鱼龙混杂，最好的和最次的掺杂在一起。传统画风的正宗之作与写实主义的离经叛道之作并肩展出，迂腐守旧的呆子和刻意求新的弄潮儿同台表演。已经作古的耶扎贝尔——他的画放在美术学院的地下室里都发霉了——的画作与未来将成为伟大画家的马奈的《白衣女士》并排展出。接着是一幅巨画儿，一个牧羊人望着大海，但它是一幅平庸之作；与它相对的却是一幅小型油画，一些西班牙人正在玩板球，高度浓缩了光与美的精华。任何讨厌的东西都不缺；所有的战争场面一应俱全；那些老古董，那些中世纪的东西，与最新的东西斗气叫板。尽管那么不伦不类，却从这次杂货铺似的画展中透出强烈的青春气息，还有大胆与激情；它们尤其体现在那些中规中矩的风景画上面，以及那些记忆高超的肖像画上面。如果说官方的美展上劣品较少，那也是用较多的平庸之作换来的。而在这非官方的展览上，你能嗅出战斗的气息，这就像是一场欢快、热闹的博弈，拂晓时兴高采烈地打响，军号嘹亮战旗飞扬，战士出征迎击敌人，日落前大败敌人凯旋而归。（左拉，2014）

自复辟时代以来，媒体数量激增，公共舆论由此举足轻重。而其中登载的艺术评论正是藉此分化甚至对抗了学院的权威，既诱导观众，同样鼓舞着艺术家的大胆之举（Loyrette, 2014）。此三者关系时或错位，却不约而同地将艺术导向多元。对于落选沙龙这样的非常之举，翌日登载于《艺术家邮报》（Le Courrier Artistique）的报道说：

我们仅仅瞥了一眼落选沙龙，就知道这注定是评委会的一次胜利；超过1500名艺术家撤回了作品，他们之中不乏优秀者。剩下的这些作品中，很多本应在沙龙中获得一席之地。

就我们所见，挂在门口的布里贵波尔（Briguiboul）先生的作品，值得高度赞扬。这样水准的画——有力地再现和投入地研究——即便在工业宫的另一端也并不多见。如果画中女性的形体再稍稍学院一点——稍加修饰的话——毫无疑问它会被评委会接受。布里贵波尔先生的天赋远未用尽，他必将逐年提升自己，就像他在过去几年中一直在进步。（Altshuler, 2008）

布里贵波尔的作品、生平和大多数同代画家一样，不可考据了，这恰好从另一个角度还原了历史的真实，因为，构成和检验一位画家的名

望，最重要的条件之一，便是能否经得住时间的沉淀。接下来，马奈出场了：

马奈先生拥有一种激怒评委的“天赋”，如果这是他仅有的天赋，我们就不用提他了。然而，他还有其它天赋。马奈先生还没说出他最后的话。他的不被公众所接受的作品，包含着许多好的可能性。终有一天，马奈先生会胜利——我们对此毫不怀疑——只要他跨过那些障碍，我们会第一个为他的成功鼓掌欢呼……（Altshuler, 2008）

还有既在沙龙也在落选沙龙展出作品的艺术家：奥古斯特·杜兰（Auguste Durand）先生，沙龙上展出了他的一件作品，但他最好的作品却被留在了落选沙龙里——这幅裸女像优雅而纯粹，躯干和双腿的刻画和用色都极其精湛（Altshuler, 2008）。

在法国作家让-保尔·克雷斯佩勒《印象派画家的日常生活》一书中，他写道：

除了公众，不冒任何风险的批评界也兴致勃勃地对落选者沙龙里的作品说三道四。他引述了路易·埃斯诺（Louis Esnault）在《法兰西杂志》上的评价：大多数落选作品都很糟糕，甚至比糟糕还要糟糕，简直蹩脚透了，令人难以忍受，疯狂而可笑。把这些作品堆积在一起，可算是为评审委员会报了仇，也着实让公众捧腹了一回……（克雷斯佩勒，2010）

克雷斯佩勒在这本书里还提到了几个批评家的名字，他用轻蔑的口吻说道:正是由于狭隘的敌意，经常作为被讽刺的对象出现在《夏利瓦里》（Le Charivari）
上的……路易·勒鲁瓦（Louis Leroy）
等人才得以没有被遗忘在记忆的海洋深处。（克雷斯佩勒，2010）

路易·勒鲁瓦正好也在5月20日的《夏利瓦里》上发表了关于落选沙龙的评论文章：

组织者出于戏谑的目的，将一些荒唐的作品挂在最前面的展厅。这样的布展也许是组织方应沙龙评委会的要求做的。既然评委会觉得自己的权威受到了挑战，那么这种方式可以完美地呈现其评审的公正和权威。（Altshuler, 2008）

对两幅作品作出了具体的评价之后——因为这两幅画及其作者都不可考，且与本书所关注的主要画家无关，此处恕不引述——勒鲁瓦把矛头指向了沙龙评委会：

举办落选沙龙非常明智。因为如果评委会打算通过展示数不清的可怕作品来捍卫自己的权威，我们当然也可以趁此机会来做出自己的判断，指出评委的不当。

那些缺乏艺术修养的观众在参观落选沙龙时只会对展品加以嘲笑。但这有什么关系？我们挑战了西普莱特·弗朗德兰（Hippolyte Flandrin）
、梅索尼埃、莱昂·科内（Léon Cogniet）
、布拉斯卡萨特（Brascassat）
、罗伯特·弗洛里（Robert-Fleury）
、德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）等先生的权威。我们对布兰先生（Blin）的风景画和琼坎先生的三幅作品报以微笑。更不用提另外二十位一向被认为极其严谨的画家作品了。

我们应该责备那些撤回作品的人。他们的临阵脱逃意味着他们不敢面对大众的目光。但是，感谢那些不畏与荒谬之作为伍的勇敢者，正是他们让我们了解到评委会的作用。评委们将会明白我们不会为此而感激。（Altshuler, 2008）29-30

勒鲁瓦将会因为他把莫奈的《日出》戏谑为“印象”而在绘画史上享有特殊的名声。这篇文章里，我们还看不出他对新艺术的敌视，也无一字提及马奈和惠斯勒。相反，他对于沙龙评委会的批评充满勇气。最低程度，这可以证明他并非毫无主见。

很多叙述这段历史的书中都会提到落选沙龙招致的嘲讽。然而，即便是最刻薄的嘲讽，也对艺术家们有所保留：

落选者沙龙也被称为一场喜剧表演。那都是些什么油画？什么作品？什么系列？这是怎样的一场展览啊！好的方面——微乎其微——完全被不好的方面压制了。事实上，用“令人捧腹”来形容已是抬高了它。观众只需要在入口处交5个索尔，就可以享受到多于5个法郎的娱乐……

不，我认为没有什么能比这些作品更荒唐、更可笑、更滑稽的了：除了那些取笑它们的观众；比观看这些作品更糟糕的是，看到那些衣冠

楚楚的中产阶级笑得浑身打颤，并且完全不知为何发笑——只是因为他们被告知这些画作遭到了拒绝。他们从嘲笑这些艺术家上获得了多大的快感啊！（Altshuler, 2008）29-30

《印象派画家的日常生活》中，克雷斯佩勒将批评家分成了两类。除上文提到那些“狭隘、愚蠢、平庸”之辈，他还提到另外一些评论家的名字，他们是菲利普·比尔蒂、保罗·芒斯、卡斯塔纳里（Jules-Antoine Castagnary）

，这些人因为后来发表过客观，甚至赞赏印象派的文章而颇受其推重。卡斯塔纳里在“落选沙龙”一文中，先是讽刺了那些自以为是的观众：

我们不会模仿那些布尔乔亚，他们在沙龙里一副见多识广的样子，踱着庄重得体的步子，和妻女一起向这些作品——无论是大师的名作还是拙劣之作——投去赞许而崇拜的目光；这些见多识广的人一旦踏入落选沙龙，就变成另外一副样子：他们上窜下跳，故作惊讶地大喊大叫，或者心领神会地高声大笑。他们的依据只不过是评委们的意见（Altshuler, 2010）。

他在文章末尾直接向学院提出挑战：

致学院：先生们，必须放弃这场糟糕的、令人沮丧的、不公正的、超出你们权力的战斗了。当你们自称大卫和他的门徒之时，当你们拥有自己的美学之时，当这种美学被所有人接受之时，当这种美学不再为自由思想所控制所影响之时，你们已经建立了“艺术”的原则。你们排斥异己，扼杀革命。然而与个人主义相伴相生的浪漫主义，将会宣布你们秩序的终结。今天的艺术，每个人只需对自己负责，只需承认自己，社会已经认可了这种快乐的解放。评委会现在已经不作数了。因此，慷慨地放弃你们剩下的权威，顺从这一运动，你们也会因此进步（Altshuler, 2010）。

对照卡斯塔纳里和勒鲁瓦，很难看出这两个后来在印象派问题上持有完全不同立场的批评家在落选沙龙一事上存在多少分歧。这是研究落选沙龙的另一收获：对旧艺术的否定并不一定意味着对新艺术的支持。

引证了部分落选沙龙的评论后，应该回到沙龙作品本身。只有通过对作品的审视，才能更好地了解这些批评，以及它们所持的立场。鉴于引述的评论中很少提及具体作品，无从为我们的分析划定范围，必须寻

找到另外一种方式来挑选作品，作为落选沙龙的样本。最理想的例证应该满足如下条件：一、曾经在展览上引起强烈关注；二、被现存的不止一份的文献提及，而且这些文献的出发点具有显著差异性；三、作品本身以及作者本人拥有可以探索和梳理的可能性，也就是说，作品和作者都应在美术史上拥有一定位置，否则研究将缺少展开的经纬度。若我们将沙龙和落选沙龙视为一体，不仅对于落选沙龙，在沙龙作品的挑选中也应以此作为量化标准。

右侧这张关于1863年落选沙龙的著名漫画可以为我们提供一些的讯息（图1.15），印证上述第一项条件。这幅漫画刊登在1863年7月号的《巴黎生活报》（La Vie Parisienne）上，出自菲尔曼·吉罗（Firmin Gillot）之手。在一个右手握剑、左手持天平的政府官员身下，层层叠叠散落着落选沙龙的作品。其中可以辨识的，有左侧的《草地上的午餐》和下方惠斯勒（James McNeil Whistler）的《白色交响曲》。

这些讯息可以获得简单结论：首先，从画中作品的位置和大小来看——如果这幅漫画刚好对应了大部分人对落选沙龙的印象的话——比马奈和惠斯勒更引人注目的作品确实存在。比如，中间那幅搂住马头的骑手和躺在地上手执长竿的男人体。
其次，这些作品种类繁多，包含了风景、肖像、神话传说、《圣经》故事、历史题材。这说明沙龙评委并非将题材视作评审标准，更非唯一标准。遗憾的是，除了马奈和惠斯勒的作品，其他画作暂时未能获得与之对应的原作图像，因而也无法进行客观评价。




图1.15　菲尔曼·吉罗，《落选沙龙》，漫画，1863年

惠斯勒的《白色交响曲1号：白衣少女》（图1.16）处于我们交叉搜索的范围里。虽然在当时的落选沙龙上，他也是遭到最多嘲笑的人之一，却很少有人将其视为现代绘画的开创者。这个事实非常简单，但是有利于纠正一个长期的偏见：作品从沙龙落选是绘画的保守主义对新风格的报复。

惠斯勒的这张作品在一年前提交英国皇家艺术学院的展览时同样遭

到了失败。以今天的目光来看，这张平淡的肖像不可能引发任何争议。布局保守，人物几乎立在画面中央，稍稍靠左是因为画家不想太过拘谨，何况他以向右展开的裙摆来平衡画面，中规中矩；女子服饰端庄，眼神淡漠，绝无可能从中读出任何暧昧。沙龙拒绝这张作品的原因尚不明确，但在落选沙龙中的不幸遭遇似乎来自于它太富个性的名字：

而首当其冲的要数惠斯勒为其爱尔兰情人若（Jo）绘制的漂亮肖像《白衣少女》。这幅作品使公众难以接受的竟然是它的标题！左拉在塞尚的陪同下参观了画展后说，观众看到这幅画时噗嗤笑出声来，并用胳膊肘互相推挤。（克雷斯佩勒，2010）

亨利·方丹-拉图尔（Henri Fantin-Latour）《显灵》（图1.17）也出现在落选沙龙上，画面描绘了基督降生时东方三博士来拜的场景。虽然并不是拉图尔最上乘之作，但是落选也令人意外。题材显然不会引起争议，构图上也很难说有什么瑕疵——利用光线将人物分成几组，近景中的剪影和同样属于暗色系的红衣博士的手势导引出中心人物：明媚阳光照射之下的圣母——这都是古典绘画的惯常手法。拉图尔曾在卢浮宫中大量临摹，这方面的训练，印象派中或许只有德加可以与其相埒。论及对于古典主义绘画的领会，即便他还不如卡巴内尔，但公平地说，应是在马奈之上。人物的服装和背景的处理都是华托式的，也有德拉克洛瓦的某些影子，只是边缘更模糊，空气感更强——从他大胆的运笔以及制造的画面效果来看，尤其与马奈同时的三张作品相较，更像是启迪印象派的先声之作。




图1.16　惠斯勒，《白色交响曲1号：白衣少女》，布面油画，1862年

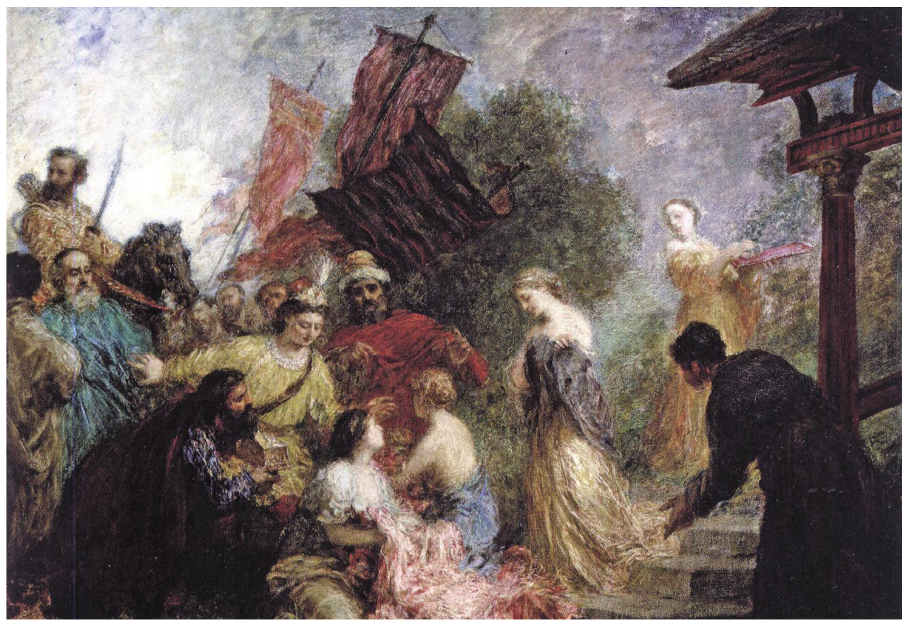


图1.17　方丹-拉图尔，《显灵》，布面油画，1863年

风格和题材上与印象派更接近的是荷兰画家琼坎的两张风景。前文已经提及，此处再作分析。即便后来站在印象派对面的评论家勒鲁瓦也在他的文章里为琼坎的落选打抱不平，将其视为巴比松与印象派的桥梁——承接着过去和将来——形象地描绘出他在两种风格中的传导作用。勒鲁瓦为他辩护或许更多是看到他与巴比松的接近，而非对于后者的启发。

琼坎出生于1819年，几乎和巴比松画派大部分画家同代。他的创作手法与柯罗（Corot）、米勒（Millet）等人接近，但画面趣味差异明显。展出于落选沙龙的两幅风景，一幅名为《废弃的罗斯蒙特城堡》（图1.18），另一幅是《荷兰的溜冰者》（图1.19）。前者作于1861年，画风受柯罗影响较大，尤其是对树木以及人物的刻画上。后者创作于两年之后，虽然相隔时间甚短，从画面的观察和表达上，已经较前作大有不同。他不再执着于轮廓的谨严，拘泥于每一物体的具体描绘，而是挥洒地表达朦胧的感受。正因如此，岸边的枯草、瑟缩的树枝、半透明的冰面和远空数点寒鸦反而更加真实。勒鲁瓦并未指明偏爱哪一张，显然这两张都在他的趣味之内。



图1.18　琼坎，《废弃的罗斯蒙特城堡》，布面油画，1861年



图1.19　琼坎，《荷兰的溜冰者》，布面油画，1863年

我们应该还记得拿破仑三世决定举办落选沙龙时，没有任何犹豫：

他认为，这些作品与入选作品并没有任何区别。于是，他下结论说，这纯粹是将鸡毛蒜皮闹成了轩然大波。（克雷斯佩勒，2010）

这些事实被不厌其烦地一再提及，是要陈述简单真相——落选沙龙中没有什么特殊的东西，足以引发一场绘画革命。所有写入艺术史的变迁，不可能只依赖于某一作品和某一事件。本书致力的，就是在风格和变化的巨大空隙中寻找那些渐变的因素和在历史上——或许不够醒目——填满时间和空间必不可少的条件。

## 评委

落选画家扮演了让人同情的角色，沙龙评委会则不幸地站到了另一面。除了那些不明就里的布尔乔亚盲从者，他们遭到了不少来自于知识阶级的反对。这一次，甚至连皇帝也没有坚定地站在他们一边。今天的主流美术史中，他们更是由于处于印象派的对面被打入另册，保守、反动、面目可憎。但读者必须具备这样的警惕：将任何一个群体脸谱化的倾向都值得怀疑。毕竟历史不同于戏剧，任何人物的性格和行为都附丽于他们的时代，不可能被架空，也不应该夸张。若能将这些久已苍白的名字赋予血肉，将其还原于具体的语境中，以历史的目光去考察他们的一举一动，结论或许有所不同。

第二帝国时期，评委会处于纽维科克伯爵（Alfred Émilien Nieuwerkerke）（图1.20）的领导之下，约40位成员。这些成员或者全部来自法兰西美术院；或者是以法兰西美术院成员为主体，辅以部分政府任命的文化官员；或者从历届荣获勋章的艺术家中选择。真正的独立画家如库退尔、德拉克洛瓦、特罗容（Constant Troyon）、卢梭（Theodore Rousseau）等，占有的名额有限。某些时候，这份名单里还包括了艺术爱好者、收藏家和鉴赏家、博物馆馆长以及世博会皇家委员会艺术部的成员。



图1.20　安格尔，《纽维科克伯爵肖像》，素描，1851年

本书不打算就此评委的身份作更详细的区分讨论，因为依循常理，艺术特权阶级在一定时期，作为一个整体，必将保持相对稳定。所以，我们将要寻找的，不一定是一份份准确的成员名单，而是勾勒一个权力的圈子——因为“圈子”这个词本身还意味着一种动态的相互关系——无疑对沙龙评委会的分析更具指向性和说服力。

在一份描述玛蒂尔德公主（Mathilde Bonaparte）沙龙的资料当中，提到了下面这些艺术家：与公主在佛罗伦萨就过从甚密的埃贝、公主的老师欧仁·吉劳（Eugène Giraud）、欧仁·甫洛曼丁（Eugène Fromentin）、路易·布朗热（Louis Boulanger）、朱尔·布雷东（Jules Breton）、热罗姆、梅索尼埃、布格罗等等。

另一位公主沙龙上大名鼎鼎的常客是德拉克洛瓦，不知为何这里并未提及他的名字，或许是出于为尊者讳的考量，认为将他与这些代表了保守学院派的名字并列殊为不妥。除了德拉克洛瓦与公主的私交，上述的其他独立画家或与学院关系密切（库退尔师从德拉罗什），或者契合了皇室的新口味。

以纽维科克伯爵与公主的亲密关系，我们不难想象以上诸人在国家艺术政策中的影响力以及他们之间分享的基本价值观，即便这其中有些人并非评委会成员。当然，仅就1863年的沙龙而言，热罗姆至少该被排除在外，他两年后才被任命为学院的院士。布格罗更晚，直到1876年他才获得院士称号。1863年，他们虽已成名，却远非学院中的权威。

我们还可以从前面勒鲁瓦的文章中获取一些讯息。他在将矛头对准评委之时，特别提到了下面这些名字，想必在评委会中地位不凡：西普莱特·弗朗德兰、梅索尼埃、莱昂·科内、德拉克洛瓦。这份名单中既有仍旧被尊为一流大师的德拉克洛瓦，也有目下只能屈居二流的梅索尼埃，余下几位，几乎已经湮没于今天的美术史。从统计学的角度而言，以此做出的论断虽不能面面俱到，也不至有过分的误差。德拉克洛瓦当年去世，在其晚年，声望已达顶峰。弗朗德兰这个名字现在已经非常陌生，此处只举出一个事实来证明其当时的地位：在1855年国际博览会上，他与德拉克洛瓦及亨利·雷曼（Henri Lehmann）分享一个大型展厅。梅索尼埃年近五十，正是年富力强的好时候。他崇拜德拉克洛瓦，虽然专注的题材以及绘画风格均与德氏相去甚远。

除了这些名字，我们不该忘了那些虽已淡出权力核心，但威望仍笼罩整个法兰西的人物。比如安格尔、德康（Alexandre-Gabriel Decamps）和同年去世的霍勒斯·韦尔内（Emile Jean-Horace Vernet）可以想见，在沙龙评委之中，他们的影响力会通过其弟子或仰慕者传

递，他们的价值观会被继续当作标准，即便不是最主要和唯一的。

但是，我们不能将这份名单理解为学院的垄断。至少在1855年世博会的评委会中，仍有11名画家属于独立艺术家，这其中包括了德拉克洛瓦、库退尔、梅索尼埃和卢梭等人。虽然他们大多数与学院派价值观和艺术理念相近，并且梅索尼埃和穆勒、雷曼、弗朗索瓦即将成为院士，但在评委会选举的机制上，这种多元性毕竟胜过学院的独裁。另外，像德拉克洛瓦虽然以独立艺术家的身份进入评委会中，他在当年世博会上的待遇完全是元老级的。作为特邀艺术家，他展览了35件作品，仅比安格尔少6件（图1.21），远多于另一位学院元老韦尔内的22件。

当然，评委会对于沙龙发生影响的方式不一而足。如果能理解沙龙是国家意识形态某种程度的折射，是国家主流美学理念展现的话，我们先要考虑当时业已建立的审美秩序。这种秩序被评委会大多数成员认可，虽然不能作为每一位评委自身艺术创作的标准，起码在沙龙作品的选择上，他们无需对此提出异议。这个原则与学院密不可分，所以此处仅仅点出，详尽的讨论将会在下一章展开。



图1.21　1855年世博会上的安格尔专厅

拿破仑亲王（Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte）在1855年5月15日世博会开幕式上的发言说道：

评委会的任务是困难的、无人感谢的，特别是在世博会上。因为世博会的理念与普通展会不同，评委会必须选择能够展现“法兰西的武装”这一理念的作品。（Mainardi, 1989）

## 游戏规则

沙龙的重要性对大部分画家不言而喻，马奈的观点就颇具代表性：只有在沙龙上获得承认，才是真正的成功。即使处于他的地位——被印象派的年轻人奉为领袖，也不排斥和他们一起去户外写生，甚至会吸收他们的新手法——马奈仍会非常注意与印象派划清界限，他从未参加印象派展览，甚至强烈反对他的学生莫里索参加首届印象派画展（雷华德，1959）。

要了解沙龙展览对于画家的意义，我们不能错过鲁道夫·埃德博格（Rudolf Eitelberger von Edelberg）在1855年为《维也纳时报》撰写的世博会专栏文章。他提到的包含沙龙在内的法国艺术竞争体系，塑造了马奈和同时代绝大多数画家的价值观，包括印象派画家——就连固执的德加都不例外（雷华德，1959）。

竞争是法国各个美术学院、学校教学的根本基准，这一原则自始至终激励着法国艺术家的创作，从他们入校学习开始，竞争意识就伴随其艺术生涯，对他们来说，如果不能得奖，简直是一种耻辱。这一原则的贯彻也并不简单，他要求艺术院校的学生有不屈不挠的意志、不可想象的精力的投入，从学校开始，通过一次次竞争，一次次获奖，直至罗马大奖。（洪潇亭，2005）

沙龙是另一个竞争的舞台，和封闭的学院比赛相比较，它为更多的艺术家提供了机会。公开的展览，又使其影响力远远超出学院之外：梅索尼埃、西奥多·卢梭这样几乎没有学院背景的人，正是依靠沙龙的一次次成功积累了声望；库退尔和热罗姆在竞争罗马奖失败后，仍然在沙龙中获得大奖，奠定画坛地位。但若据此以为学院在沙龙竞争中无足轻重，或是沙龙的价值取向与学院完全不同，则又走向另一极端，殊不可

取。

沙龙每年印发的展览目录中，除艺术家及作品基本信息外，还包括教育背景、参展获奖的履历，无形中为观众提供了价值判断的依据，其重要性并不亚于画作本身。这份目录，正是学院主导价值观的一种缩影：

所以在每一次画展目录中，法国画家的名字下边不仅要介绍他所受艺术教育的情况，更为重要的一项内容就是他曾获得什么样的奖项，在什么领域，历史画、风俗画还是海景画。竞争制度的建立和推行对展览的观众来说也无疑增添了许多乐趣。他们饶有兴趣地了解到每个画家的获奖情况，比如安格尔早在1801年就获得了罗马大奖，而韦尔内、德拉克罗瓦则与此奖项无缘；比如基本上所有重要的画家都曾获得不同等级的荣誉勋章，譬如骑士勋章。（洪潇亭，2005）

名声和财富，每位画家都期待在沙龙中有所斩获。不管同学院的关系是否密切，长期亲身参与或者耳濡目染学院里的一轮又一轮竞争，使他们深谙评价体系的好恶，对题材和风格的选择近乎本能。正如杰弗里·迈耶斯（Jeffrey Meyers）指出题材的重复源于一种策略：

艺术家们知道采用学院派认可的绘画题材和绘画风格会大大增加他们被评委接受和获得奖章、奖金或荣誉奖的机会。这些奖也将有助于将画卖给国家，国家为地方和国家博物馆购买大量画作。（迈耶斯，2008）

1852年，纽维科克制定了沙龙的新章程，旨在“使沙龙展成为最出色的艺术家的荣誉。艺术家们必须选出最能代表其艺术风格、艺术水平的三件作品”（克雷斯佩勒，2010）。虽然后来沙龙政策小有调整，但纽维科克伯爵的特殊地位以及与重要艺术家的良好私交，使得评审委员会内部的斗争不那么激烈。

1863年的官方沙龙同样限制了每位艺术家递交作品数目不得超过三件。（图1.22）
以往沙龙曾获得一等奖和二等奖的艺术家可直接入选，无需通过评审。这项规则对于年轻的艺术家尤其不利，因为历届积累下来的获奖者使得无需评审的名单越来越长，留给新人的机会就相应减少了。在意识到自己地位的危险之后，3月，古斯塔夫·多雷（Gustave Dore）和马奈致信

时任国务部长的维尔斯基伯爵（Count Walewski），希望其能尽可能多提供一些参展的名额，却未获回应。正如他所担心的一样，4月12日公布入选沙龙名单时，马奈三张作品无一入选。

对沙龙评选的描述中，充满讽刺的文字比比皆是，毕竟同情弱者乃人之常情。其实若能避免这种严重倾向性所带来的干扰，倒是不妨欣赏这些精彩生动的文字，讽刺的调子较四平八稳的叙述确实活灵活现得多：

画家的作品一经上交，在审查委员会审议的时候，各种诡计高招就纷纷开始实施了。它们快速地在研究院的客厅、咖啡座、走廊，甚至在部长的候见厅里进行着：首先是要努力被接纳，然后要争取好的排名，最后还要尽量获得一个好的评语和一枚奖章。而要想得到奖章，在那些有了自己偏爱的人选的评委们互相说："把大黄给我……"从而相互争取对方选票的时候，就必须将评论界和新闻界这两枚重磅炸弹抛出去。（克雷斯佩勒，2010）



图1.22　杜米埃，《为今年送画不能超过三件感到困惑》，石版画，1857年

左拉在《作品》之中展现的19世纪法国美术界众生相极其写实，除一些过于戏剧性的情节设计，简直可被视为长篇纪实报道。他对沙龙评审时的描述也值得一看：

三点钟的快餐大受欢迎，总算可以去小卖部休息半个钟头了，在那儿可以享用红酒、巧克力和三明治。院外活动就是在此时进行的，评委们在此交头接耳嘀嘀咕咕，私相授受，互相让步，达成妥协，用各自的影响力和投票权做着交易。由于送审的申请者人数众多，一股脑儿都砸到评委身上，故而他们大多数都随身携带着小本子备忘录，以免漏掉哪个申请者。这时他们就把小本子掏出来参考、商议；并说好，只要你投某某某的票，我就投某某某的票。总之做交易就是啦，你好我好大家好。当然，也有不参与这些阴谋诡计的评委，他们出于正直或出于冷漠，静静坐着吸烟，茫然盯着前方，就这么度过休息时间。（左拉，2014）

1863年7月21日，一封名为《写给巴黎布尔乔亚》（Letters d’un Bourgeois de Paris）的匿名长信发表于《法兰西时事报》上。在为落选沙龙中几位作者打抱不平之后，信中对作品的评审提出建议，认为评审中的某些失误本可避免：

当然现在展览的报道并未对评委会多加指责，这不意味着评审方式无需改革。评委会应该作更细致的选票复查。成员不应随意缺席，（将责任）留给两三个同僚，有时还要更少。让一个人独自审查上千件作品，必将使他精疲力竭。评委拥有的特权也无可避免地使他们的趣味流行。不适当地掺杂风格和技巧的问题，只会使艺术家向他们屈服。

为什么不举行选票复查？那些在第一阶段被淘汰的作品将因此获得第二次机会。这样可以弥补因为未加留意、疲劳和遗忘造成的错误，否则后果过于残酷。与取消评委会的建议恰恰相反，我们必须巩固和加强它……（Altshuler, 2008）

如果不加注释的话，我们很难猜到这封匿名信原来出自德拉克洛瓦之手。留意日期，则更令人惊讶，这时距大师去世只有不到一个月的时间。1861年到1863年间，因为疾病，德拉克洛瓦对他最在意的文字工作——《德拉克洛瓦艺术日记》——都大为懈怠，此时写下如此耗费精力的长信，只能说明他对于沙龙的关注和对评委会声望遭到削弱的担忧。信中透露出一种情形，虽然不能完全确定其真实性，或许夸张了一

点，但仍值得重视：他提到了评委会很多成员根本不重视沙龙的评选，大量缺席，以至于评判的权力落到了几个人手中。因为他的描述暂时未能找到更多史料予以佐证，资料中这方面的情况只能留待参考，不做进一步论证的基础。

入选和获奖乃至获得大奖确立名声，还有很大的距离。在赢得荣誉的策略中，还包含了一个极其关键的因素：挂画的位置（图1.23）。马奈在上届沙龙的经历就是个好例子。他送审的两幅画入选了，出于抗拒心理，马奈并未在展览目录中注明自己是库退尔的学生，于是两件作品被挂在一个很坏的位置。但《西班牙吉他演奏者》仍然引起了人们的注意，它阔大的笔法、鲜明的色彩、令人愉快的题材和生动的姿态使评论家们——特别是到过西班牙的戈蒂叶——对这幅画热烈称赞，因为这是一幅把对现实生活的观察同异国的丰富色彩结合起来的作品。由于大家的好评，这幅画被重新安排，移至展墙中央，并且因此获得了奖状（雷华德，1959）。并非所有人都像马奈这样幸运，大多数时候，挂画的位置是按照作品获得评委票数多寡而定：

那些不具免审资格的画家需经评委投票决定（是否入选），并且根据他们获得的票数来安排挂画之处。那些获得全票通过的作品被列为第一等，会被挂在“中心线”，很可能获奖。得票少一些的被列为第二等，也有机会挂在“中心线”的附近。那些得票很少甚至一票未得的第三等作品，只能见缝插针地挂在空隙处，有些甚至“被挂到天上”去了。（Milner, 1988）

鉴于沙龙有以前获奖者和评委无需经过投票便可参展的传统，上述看似公平的挂画方式还是在某种程度上变成了权力和资历的展示。在《沙龙的终结》一书中也提到的某次沙龙，评委的免审作品都挂在视平线上（Mainardi, 1994）75——这其中的糟糕之作因此显得格外刺目；相反，新人出头则倍显艰难：




图1.23　19世纪末沙龙布展时摆放作品的位置，这样的情况贯穿整个世纪

有些收藏家还煞费苦心地准备了小望远镜，以便看清那些被高高挂在画镜线上的作品的细节。一般来说，这些作品的作者往往都是独立画家。雷诺阿、莫奈和惠斯勒刚被沙龙接纳时，他们的作品不是被挂在6米高的地方，就是被挂在楼梯下面，或者被挂在两扇门之间。（克雷斯佩勒，2010）

规则中总有漏洞可寻。约翰·雷华德在《印象画派史》中提及，为了在沙龙中卖掉作品，获得社会地位，画家“就要拿钱去贿赂那些负责挂画的看管人”（雷华德，1959）。

## 名作

19世纪上半叶，为巴黎奠定欧洲艺术中心地位的两项制度性举措分别是沙龙展览和博物馆的建立。藉此，法国接续了意大利失落已久的领导地位，开始向欧洲辐射艺术影响力和价值观（Loyrette, 2007）。各国的艺术青年涌入巴黎的画室，又将这种艺术风格带回祖国，仿照巴黎美术学校建立起自己的美术学院。反过来，维护这种价值观并使之臻于

完美成为学院、沙龙和博物馆的责任，甚至是负担：虚假和矫饰必然成为过度追求完美的副产品。然而，在这个代表着国家一贯审美和时代主流的展览上，因为学院的影响力，无论是博取观众赞赏，还是获得良好市场回报，更不用说斩获奖项——传统题材仍具极大优势。法国著名文学家龚古尔兄弟（Edmond de Goncourt和Jules de Goncourt）在一年前的日记中感叹：

走过一个陈列现代版画的橱窗，心中考虑现代艺术为何远离现代生活，不表现身边的事物与街头的所见所闻，不触及十九世纪的男男女女。这是因为在绘画和雕塑领域的艺术家都是急功近利之徒，他们想要显露头角，认为以中世纪、文艺复兴或路易十五时代作为创作题材，便会显得格调高雅。（龚古尔兄弟，2000）

1863年沙龙没有什么改观，最终展出的2923件作品中，“充斥着大量女性肖像、神话的裸女、带有闺阁气息的轻微色情俯拾即是”（Wolf, 2012）。这届沙龙又因此被戈蒂叶戏称为“维纳斯沙龙”（Wolf, 2012）（图1.24）。

克雷斯佩勒在《印象派画家的日常生活》里说：这些威尼斯的风景画和各式各样、多得数不清的裸体画都会被视作最有可能获得好评语的作品。他还列出了一部分作品的名字，可以看出其中暗暗隐含的评选标准和题材上的倾向性。

5月1号，官方沙龙开幕时，拿破仑三世和皇后以及政府部门重要官员、担任内务大臣的贝尔西尼公爵（Duc de Persigny）和国家博物馆总馆长，同时也担任此次沙龙委员会主席的纽维科克伯爵均出席开幕仪式。巴黎各大报刊的记者和专栏作家也悉数到场，第一时间撰写文章，从不同角度向公众介绍展览盛况。




图1.24　杜米埃，《又是维纳斯》，石版画，1863年

3000名画家以及他们的家人、朋友、他们的模特、他们作品的爱好者……不难想象画展在爱丽舍大街法兰西研究院的画廊开幕那天人群的拥挤程度。它成了那个季节最重要的事件……人们在那里见到了功成名就的画家，他们在上衣翻领的钮孔上别着玫瑰花形荣誉勋位徽章，头上戴着丝质大礼帽，臂上挽着打扮得如同马戏里的马匹一样的夫人，身后跟着他们的学生，学生与他们保持了一定的距离，以示尊敬。

其他收藏家则拿出放大镜仔细查看梅索尼埃和德塔耶（Édouard

Detaille）这类大师们画得“极好”的、精细的油画作品。他们会去数画中人物护腿套上的纽扣有几颗，男式紧身外衣上的饰带有几条。如果这些有注意细节癖的人当中，有谁把画家认错了，就会引发他人尽情的笑声。（克雷斯佩勒，2010）

以上的文字生动诙谐，现场感扑面而来，足以丰富我们对于沙龙的笼统概念。但客观细致的研究尚需要我们将目光逐渐收缩、聚拢，选择数件代表性作品，作为沙龙的样本进一步研究。为与落选沙龙保持对应，在相同的时空条件下展开论述，我们尽量将目光对准1863年沙龙。限于篇幅及资料，本文无法一一展现当年沙龙的名作，只能选出典型样本加以讨论。

需要注意的是，挑选样本时既要注意当代美术史的评判标准，也要分外留心历史标准。这样，我们不仅可以看到艺术评价标准是如何改变的研究这种改变，就可以重新审视那些曾经重要、现在不那么重要的作品是否在未来仍旧具有生命力；也可由此反思我们当下的标准，是否具有长期性和唯一性。所以，笔者归纳出以下条件进行筛选，正好兼顾了历史与现实：首先，他们都被含混地归结为“沙龙画家”，也就是说，他们除此身份外不具其他更为重要的标签，比如新古典主义之于安格尔、浪漫主义之于德拉克洛瓦、现实主义之于库尔贝——在细致的分析中，我们将会发现这种分类多么粗糙而主观——此处强调的还是他们在当代美术史中，人们对其第一印象。其次，这些画家在他们的时代对于沙龙具有持续的影响力。他们或者有着正统的出身，获得过一系列荣誉和奖项，按照最正规的道路一步步成长；或者以相对另类的方式步入画坛，凭借时代赋予的有限自由成功赢得声望，并走向艺术权势的顶峰。这样，我们既可以横向比较他们每个人的成长方式，也可以与同时代的独立画家（主要是印象派画家）进行比较。最后，他们的影响力虽然在现代绘画之中殊少提及，却在别的视觉艺术领域获得继承和传播。依照这些标准，笔者选出如下画家——梅索尼埃、热罗姆、布格罗、鲍迪耶——与卡巴内尔一起，作为继续讨论的主要对象。当然，这种讨论不可避免地涉及其他人物，他们的身份、名气、影响力各不相同，将随着文章的展开一一亮相。

1863年沙龙上，题材、风格均与《维纳斯的诞生》最接近的一张作品当属鲍迪耶的《海浪与珍珠》（图1.25）。鲍氏的这张作品同样采取

了与卡巴内尔相似的横长构图，情节也几乎一致。艺术家选择了一个更富戏剧性的时刻：海边慵懒的女神将醒来，似乎被身后的目光搅扰，含娇似嗔地转头一瞥。

《海浪与珍珠》中，虽未点明画中人物的身份，但这样的修辞和语境——海浪、裸女、刚刚苏醒的神情——在西方绘画传统中只能指向维纳斯的初生。鲍迪耶并未如卡巴内尔般铺点几个飞翔的小天使来确认这一身份，要么他以为这种做法大可不必，要么他正想藉此来制造暧昧。同样是丰盈女体的刻画，两者的微妙区别也好像大有深意。卡巴内尔的维纳斯身上如同敷了一层薄粉，除了女性躯体本来的柔美，并未着意呈现身体的质感，对性征的描绘尤其语焉不详。相形之下，鲍迪耶的美神更像是真实的身体，颈部的细纹、若隐若现的肋骨、浑圆而富弹性的臀部，甚至各处皮肤的细微差别都表现得淋漓尽致。对比两位维纳斯的眼神，也是后者的更其直白挑逗。

如果卡巴内尔的维纳斯都会因为隐藏其中的性意味备受道德家的责难（Altshuler, 2008），鲍迪耶这样地不加掩饰，不知会获得怎样的评价。不管怎样，最终卡巴内尔以《维纳斯的诞生》获得大奖并被拿破仑三世收藏，都说明无论是沙龙的评委还是皇帝个人，都更倾向于相对含蓄的卡巴内尔，而非大胆的鲍迪耶。

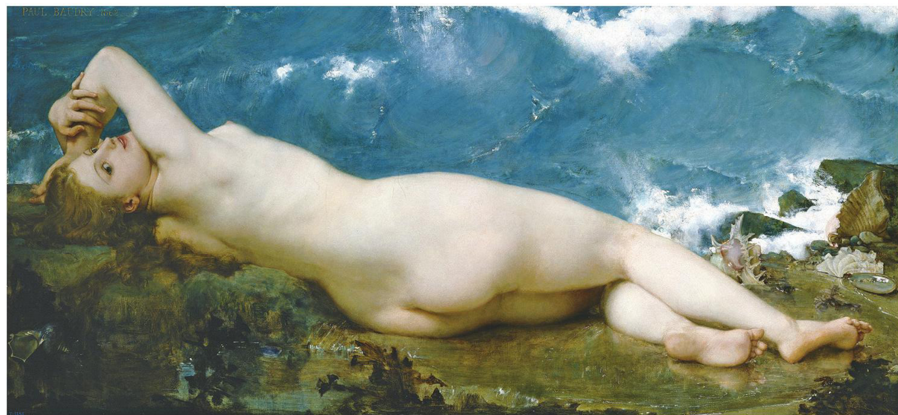


图1.25　鲍迪耶，《海浪与珍珠》，布面油画，1863年

和卡巴内尔一样，鲍迪耶同样出身学院科班，师从德洛林（Michel Martin Drolling）
，1850年以《牧羊人在亚雷克斯河畔发现赞诺比亚女王》（Zenobia

found on the banks of the Araxes）获罗马奖。纵观鲍氏的作品，如《海浪与珍珠》这样的人体甚为少见。在美术史上传名的，除晚年辉煌的巴黎歌剧院壁画之外，颇具意味的是作于1860年的《夏洛蒂·柯黛》（Charoltte Corday）（图1.26），以截然不同的视角描绘了马拉在浴室中遇刺这一历史事件。和学院前辈大卫对马拉史诗般的赞颂不同（图1.27），这幅作品将女刺客描绘得坚毅从容，窗外的光线照过来，人物、背景层次分明——柯黛身后的法国全境地图，更清晰地表明了鲍迪耶的立场。这一立场的转换，固然说明第二帝国期间普遍的价值观，鲍迪耶直接以绘画来挑战权威的胆略也可见一斑。对马拉的刻画上，他几乎完全照搬了大卫的动态，室内陈设也大致无异，但视角从正面直视改为侧面俯瞰，使画中的意味顿时全然不同。

1863年的教学改革

（雷华德，1959）之后卡巴内尔与热罗姆在各自执掌美术学校的一间绘画工作室。两人在当年沙龙同获好评是直接因素，后者的三张作品分别是《耶路撒冷的土耳其小屠夫》、《囚徒》（图1.28）及《莫里哀与路易十四共进早餐》，在充斥着维纳斯的沙龙上，着实让人眼前一亮。

《囚徒》早在两年前就已完成，而且以1万法郎的价格售予南特美术馆（Nantes Art Museum）。画中正是清晨，平静的河面上，一艘独桅小船正在行驶。坐在中间的两位船夫正躬身划桨，因为背光，不能看出他们脸上的表情，然而颈项、手臂、后背有力的线条和黝黑皮肤上沉沉的闪光表明了他们常年在户外阳光下工作。随着他们手中刚刚出水的桨叶，木船似乎将一下划出画面。躺在他们脚畔的是点题的主角——一个囚徒，局促地躺在船板上。他的双手被枷住，双脚也被绳子捆得动弹不得，但他明显不甘屈服。另外两人从打扮上像是士兵，船尾的人盘腿而坐，甚是警惕，他的目光越过船夫，落在囚徒身上，右手始终握在枪杆上。船头的士兵则显得过分轻佻，跷着腿边弹边唱，似乎在嘲弄着那个不幸的囚徒。

热罗姆对这些人物详细又准确的刻画得益于他1855至1856年间在埃及的旅行。

此外，他对于画中其他细节同样斤斤计较：这艘独桅船的各部分都画得极详尽，尾舵、桅杆、船锚的形状与功能都令人信服。将目光移过江面，移向远处，岸上的建筑、树木，包括停在河中的几艘渔船，都各有所本，并非草率挥就。




图1.26　鲍迪耶，《夏洛蒂·柯黛》，布面油画，1860年




图1.27　大卫，《马拉之死》，布面油画，1794年

他的前辈，同样是学院派的画家格莱尔（Marc-Charles-Gabriel Gleyre）曾在1843年创作过《遗失的幻像》（图1.29），虽然是完全不同的题材，构图上却有几分相像。几乎占满画面的独桅船，和背景中逐渐明亮起来的晨光，不知是否也启发了热罗姆。这两张作品间隔不过二十年，我们却可以看到作为学院派后起之秀的热罗姆，已经不满足于制造舞台

效果般唯美而虚幻的画面了，他醉心于真实的东方：粗粝、原始的另一种美学。

格莱尔笔下的船，原型取自威尼斯，又尖又翘的头尾颇具形式感，却显然不适于画中的远航，更不用说人物明显做作夸张的动态，遵循的仍是文艺复兴以降的程式化。借鉴传统的同时，热罗姆试着将更多现实的鲜活气息囊括进来，这一点，其实接近印象派的观点——我们同样可以从这幅画中看到他捕捉瞬间光色的高超技巧，或许可以说，印象派的技法在当时有普遍的运用——只不过，他除了观照自然的光色变幻之外，仍然强调传统绘画都极为在意的文学叙述功能，落实在画面上，便是构图的整体性和戏剧冲突。

以库尔贝的“具体的、真实的、非理想化的艺术”（第弗利，2002）来衡量这幅作品，热罗姆无疑应该获得他的赞许。同期的另一幅作品《耶路撒冷的土耳其小屠夫》（图1.30）中，热罗姆恐怕甚至超越了库尔贝的想象，几乎将摄影的无情赋予了这个题材。男孩表情木然、衣服油腻，肮脏墙面上的羊肉血水淋淋，地上随意堆放的羊头在炎热空气中似乎腥臭扑面。热罗姆随手从回忆中提取了这个场面，巨细无遗地将其呈现出来，将学院的美学和种种规则抛诸脑后。

热罗姆早遇名师，极得亲炙，1843年德拉罗什因丧妻之痛往意大利旅行时，热罗姆就是随行的学生。少年成名，在1847年沙龙中，热罗姆以《斗鸡》一作参展——和后来印象派画家在沙龙的待遇一样，这个初出茅庐的年轻人的画也只能被挂在视线之上——但这张作品反响极佳，人们将其视为新希腊风格的先锋人物（Cars, 2010）34-42。

多年的资历使热罗姆在1863年直接入选。他以高超的技巧将一个又一个故事呈现给观众，施色运笔过渡平缓，不露痕迹。“清楚知道怎样赋予绘画色彩上的价值——来使彼此以一种富有教养的方式协调一致——将颜色合成一个平滑紧致的表面。”（Wolf, 2012）左拉以其文学的教养和敏锐前瞻了绘画，热罗姆这样的学院叙事方式和其中的真实感被他当成一种过时的游戏、一种制造错觉的艺术。

画面上的笔触消失了……如果在画前选择一个合适的角度，观众可以在画中看见自己，就像面对镜子时一样。他的作品是一种成功的消失；所有的细节都迅速地纤毫毕现，只是上面蒙着一层玻璃。（Wolf, 2012）他还说，“他作品的主题看似包含所有，但其实什么也没画。这

种再现比他的绘画本身来得好。”（Paini, 2010）



图1.28　热罗姆，《囚徒》，布面油画，1861年



图1.29　格莱尔，《遗失的幻像》，布面油画，1843年



图1.30 热罗姆，《耶路撒冷的土耳其小屠夫》，布面油画，1861年

左拉抨击热罗姆将再现与绘画分别开来，从另一角度来看，正是对热氏作品中自然主义的肯定。热罗姆的早期作品与卡巴内尔一样，符合严格的学院古典主义的标准，但在1863年沙龙上，两人的艺术之路早已南辕北辙。虽然都是学院代表人物，很少有资料提及两人的私交，单从作品判断，实在算不上志同道合。只要稍微比较一下《维纳斯的诞生》和《囚徒》，就能知道两者的区别——无论从取材、情调、具体到画面的经营与用笔——绝不比《维纳斯的诞生》和《草地上的午餐》更小。

所以，即便如1863年这样题材严重趋同化的沙龙，仍然存在着维纳斯之外的真实世界。画家曾自信地对友人说，这幅画“既能取悦鉴赏家，也能取悦傻子”（De Font-Reaulx, 2010）。热罗姆的自信并非毫无依据，除了娴熟的技巧，他对新题材的尝试绝不是一时兴起。他已经注意到了东方情调拥有的潜在观众，今天我们则从19世纪中叶的摄影中看到当时巴黎对外国题材、风俗、人物具有广泛兴趣（De Font-Reaulx, 2010）。另一事实是：不久后，热氏着手的新作《旅途中的女眷》，构图和取材均与《囚徒》非常相近，但幅面明显加大。这表明沙龙上的成功，使画家有信心在这一题材上继续深入，驰骋想象。

关注沙龙，是因为我们可以通过沙龙来了解艺术家的作品和命运。目前的讨论当然集中于1863年，但如果某些有代表性的艺术家的重要作品不是在本届沙龙而是相去不远的前后几届展出，那么我们不妨将目光随着艺术家稍微移动。

1861年当选美术院院士时，梅索尼埃已经获得了多项奖章和荣誉。如前文提及，他是1863年沙龙上引人注目的评委之一。他当年展出的风俗画仍保持了一贯的精妙和考据严谨的特点，但是和马奈、卡巴内尔甚至是热罗姆相比，明显缺乏话题性。第二年，他最著名的作品《1814，法兰西之役》（图1.31）出现在沙龙上时，情形就完全不同了。评论家保罗·勒佛尔（Paul Lefort）称之为法兰西学院派“最扣人心弦”之作，“暗示了一叶历史”（Gotlieb, 1996），给予极高评价。戈蒂叶对于此画极其推崇：“如果有那么一张具有深刻个人特色的绘画，那么肯定是这一张。它没有什么传统的东西，那些习惯于陈词滥调的人没法接受。站在这张作品前的感受是全新的。”（Gotlieb, 1996）不仅如此，阿尔伯特·沃夫（Albert Woiff），在多年之后为《费加罗报》（Le Figaro）撰写文章时，甚至将这张画定义为“本世纪最有力的图像之一”（Gotlieb, 1996）。查尔斯·比格（Charles Bigot）在1884年《蓝色文摘》（Revue bleue）
中宣称，这是自1840年德拉克洛瓦《十字军进入耶路撒冷》以来，“最有意义的历史篇章”（Gotlieb, 1996）。

《1814，法兰西之役》是梅索尼埃拿破仑征战系列中的第一张，也是最重要的一张。在小尺幅中描绘大事件，尤其是壮阔的战争场面，梅索尼埃的高度无人可及。梅氏在笔记中对这幅作品有如下描述，与画面的互补关系不妨理解为国画的题跋：

1814。阴沉的天空，一片荒芜的景致。不是从俄罗斯撤退，而是法兰西之役。（众将）低着头，脸上写满了失望，尝到了众叛亲离的滋味。（拿破仑的）战马走得很慢，像是被他沉重的思绪压垮。皇帝弓着背，但直视前方的眼神依旧深邃而有洞察力。一切都还在，一切都将再回来，如果这些追随者仍然保持对他的信仰。（Greard, 1897）

按照梅索尼埃设想，这幅画达到了这样的效果，甚至更多。他以历史考据癖知名，《1814，法兰西之役》中，处理同样严谨：为求真实，他甚至将军装、军帽与皮靴置于户外，取其自然的磨损与做旧。

梅索尼埃的早期作品取法荷兰小画派，以室内风俗画为主。戈蒂叶曾说过："每个天才都是以前天才的孩子。"（Greard, 1897）梅索尼埃曾经受到梅苏（Gabriel Metsu）、哈尔斯（Frans Hals）、虎克（Peter de Hooch）
的影响，但他将荷兰画派中的市民转成法兰西的众生相——乐手、青年画家、小抄写员、赌徒、醉鬼——同时也更具时代性。



图1.31　梅索尼埃，《1814，法兰西之役》，布面油画，1863年

1859年对于梅索尼埃是关键一年。拿破仑三世邀请他亲临索菲林诺（Solferino）战役现场，以图画来"阐释"战争，这成为他后来一系列拿破仑战争画作的起点。这次旅行与后来海明威的战地记者生涯颇多相近之处，所以他描绘战争的方式与在画室中凭空想象的前辈大相径庭。梅

索尼埃对这段往事的回忆本身即是非常高明的文学，和绘画一样，唯有敏锐的洞察力和卓越的表现力才能打动读者和观众：

他们骑马往山上冲锋，在巨大的炮声中拥挤向前。差不多有好几个小时，被笼罩在大炮激起的尘土中。很快防御工事里的士兵全部阵亡了……百官扈从着皇帝，他在审视防线，那里尸体堆积如山。沿着长满葡萄藤和桑树的小径，隐蔽在树丛中的我方士兵，正在估算着（炮击的）高度。（Greard, 1897）

晚上，梅索尼埃睡在战场，突然就胜利了，他看到一场惨胜之后的满目疮痍：

看见那些伤员实在可怕，一些人因为疼痛变得僵硬，另一些人则哭得停不下来。胜利者和俘虏都受了重伤，紧挨着死亡，差不多就死在彼此的怀里……到处都是残破的武器，炸得粉碎的残肢，马匹在血泊中常常失足，我们不得不下马步行。（Greard, 1897）

在另一个地方：

一片特别可爱的绿野中——特别适合情侣憩息的地方，一户意大利人，他们原本是我们过来拯救的对象，老人、妇女、儿童，正坐在他们冒烟的小屋门槛上，不停哭泣。到了傍晚，一种奇异的对比产生了。天空被暴风雨清洗得干干净净，变得格外纯净。夏季落日格外安详，然后夜色笼罩了原野。就在一两个小时前，这里还有三十万人在互相屠杀。（Greard, 1897）

将这些文字联系起来，可以看出梅索尼埃对于战争的态度：他宽厚善良，对胜败双方均抱有深刻的同情。这也正是为何他的作品中很少出现渲染英雄主义的战斗场面，毋宁是点到为止的暗示。对他而言，那些部分既不真实，更无以刺激感官方式出现的必要。与前辈展现的战争观念和爱国激情完全不同，他自然、客观、节制的态度是对传统古典主义的一次提升，但是悲剧性和崇高感却并未因此有丝毫损失。

直到1863年，他才完成描绘四年前那场战争之作：《1859年6月24日拿破仑三世在索菲林诺战场》（图1.32）。此画在卢森堡博物馆展览时，不仅赢得了大众的赞誉，也赢得了像德加、梵高这些同行的钦佩。后者将梅氏与德拉克洛瓦、米勒一同视为19世纪最伟大的艺术家，未来的艺术家休想超越（Wolf, 2012）。



图1.32　梅索尼埃，《1859年6月24日拿破仑三世在索菲林诺战场》，布面油画，1864年

不得不承认，使用小画幅可能是梅索尼埃的声望在今天消逝的根本原因。早在1873年，批评家卡斯塔纳里就预言了这种可能。他说，梅索尼埃的画“不过是彩色照片”，历史将证明这位画家“非常小”（Gotlieb, 1996）。他指出了梅索尼埃也许是最致命的缺陷——与其他著名的历史画作一贯的巨大尺幅相比，梅索尼埃的作品确实如同来自另一个世界。但我们也该思考梅索尼埃的选择，以他的技巧，完成一幅大作并不困难，甚至更简单。

除了考虑他早年从事书籍装帧遗留下来的创作习惯，左拉的评论也揭示出另一事实，梅氏的小型画作比起其沙龙对手创作的大幅油画更易被纳入空间有限的私人收藏（Wolf, 2012）。但下面的攻击看来毫无逻辑：在短期内它们获得了商业上的成功——所以，在艺术层面不那么体面。维尔内·霍夫曼对此颇有微词：“只有在商业上不成功的艺术家才无视作品的美学价值，并把反资产阶级的专权行为看作一项壮举；反之，也有一些画家，比如梅索尼埃，以高价出售了自己的作品，他们最多只能被视作识时务的聪明人。”（Wolf, 2012）追问这个话题，将把我们对沙龙的讨论带入另一层次。

## 商业和政治

回顾19世纪的沙龙，展品数量逐年递增。到世纪末，几乎增加了十倍。（见附录《十九世纪沙龙参展作品数目一览表》）

“收藏和展览都是源于堕落。”（Mainardi, 1994）安格尔将19世纪中叶的沙龙比作市集：

（沙龙）扼杀腐蚀了伟大美好的感情。驱使艺术家在这里展出的是各方面的利益，获得金钱回报的一种欲望，他们为了更好地销售自己的作品而选择各种古怪的主题。沙龙已经成为个画店，堆积货品的集市，在这里，生意已经取代了艺术。（Wolf, 2012）。

直到1867年去世，安格尔一直是保守派的首席发言人。他的作品和本人一样，早已被供奉于神坛之上，与新的市场经济格格不入。他的艺术追求，自是一以贯之的古典主义，但晚年的地位使他的声音常常被放大，赋予极端的意义，事实上成为了新的艺术家和艺术流派的敌人。安格尔认可的是沙龙早先的传统，利益随着荣誉而来无可厚非，在他看来，这与单纯追求利益是两回事。旁观者清，《维也纳时报》记者埃德博格敏锐地觉察到两者内在的一致性：

获得这样的殊荣对他们来说意味着两件事，一是会受到拥护本民族艺术的广大艺术爱好者的认可；二是可以有机会在国家或公社任职。展览目录上的名字都是曾在国家任职的，或者作品被国家收藏的。目录上还注明了很多出钱购买作品的机构和个人。还有的作品是“受皇家委托而作的”，属于皇室，在国家美术馆和城堡里展出。订购画的人大多数是部长级人物，所以可见对于一个画家来说获得这样的荣誉是非常重要的，他的声誉全倚仗于此，所以他必然会为此全力以赴。法国艺术中这种无可比拟的竞争精神使得艺术家在获得名声之前无法停歇。对于一般的赞誉，艺术家们可以漠视，但对于这种从最具实力的同行中间竞争产生的、经过一系列实践的、由地位显赫的人物授予的、会伴随一生的赞誉，艺术家无法不动心。（蒂利耶，2005）

在激烈竞争中站稳脚跟、赢得声誉的人，不但可以享受国家赞助，并且有机会获得大型装饰项目。比如，卡巴内尔的画作获得大奖，并以2万法郎的价格被拿破仑三世购藏。通常来说，“沙龙的一枚金奖价值4000法郎，一枚二等奖值1500法郎。一个赞助人大概花1000法郎就可以买幅肖像，如果被沙龙接受，则值2000法郎。”（Wolf, 2012）

这类成功者，在许多史论中一概被目为“学院派”。需要指出的是，“学院派”这一概念本身具有弹性，在不同语境中各有分类标准。学院派的狭义当然仅指法兰西美术院士，后来边界逐渐扩张，风格上与学院院士相近，美学追求一致的艺术家也被冠以这种称谓。有时，19世纪的艺术批评家会给予“学院派”更宽泛的概念：依据的不仅是出身，也并非以风格和美学追求作为界定标准，而是指称在经济上业已完全独立，拥有政府认可地位的画家群体

。以马奈的业师库退尔为例，他虽然就学于学院大师德拉罗什门下，但从未在学院的竞争中获奖，终身未当选院士，并且他对于学院的美学一贯抱以嘲弄（Boime, 1980）。

然而，在1850年荣获沙龙大奖后，库退尔同样成为特权群体，厕身“学院派”之列。何况19世纪法国政局屡次动荡，享有特权的艺术家并非一成不变，然而一旦获得“学院派”的名声之后，在激进的艺术批评家眼中，他们便负担了特权的原罪，不问各自的出身，又是经历了怎样的努力和奋斗。

另一种更加政治化的标签是“贵族”或“元老”。早在1791年，倾向革命的艺术家团体便抨击学院是“艺术里的贵族政治”。到19世纪30年代，把学院称为贵族已成惯例。1832年，激进的《解放报》将学院称为“艺术元老院”（the official aristocracy）（Mainardi, 1994）。第二年，为《艺术家》（l’artiste）撰稿的著名批评家普朗什（Jean Baptiste Gustave Planche）

，给学院贴上了“官方画家、雕塑家、建筑家把持的元老院”的标签，“他们处于同一战壕，没人可以单独摧毁他们”（Mainardi, 1994）。“元老们”拥有稳定的收入和藏家，专注于传统的题材，或者只在安全的范围之内调整自己的题材。此外，他们享有的特权还包括不再参与任何竞争便可获得大型装饰工程和官方肖像等大宗订单。一旦生存问题不是学院画家所要解决的首要目标，他们便能获得题材的自由，专注于绘画的品质。但大多学院派则认为因果刚刚相反：艺术家的作品能够引起良好反响，是因为他们在创作之初就具有高尚目的，以提高和丰富审美情感、表现崇高的理想主义为归宿。

《印象画派史》中的一个例子则从微观上点出了入选沙龙对一般画家的意义——分明就是他们生计所系。一个库退尔从前的学生在写给朋友的一封信中说：

他们使我的画落选；这些画的出售，我是正当地计算好了的，这幅画已经介绍给一些合适的买主，他们已经答应，如果这幅画在展览中表现出像他们所估计的那样高的奖誉的话，他们就要在展览会上买下这幅画……一些有声望的评论家已经写好了一批促进我在沙龙成功的文章，这些恶棍们，这些有教皇般地位的涂鸦者们（评审委员会就是由这些人组成的）使我在这次角逐中失败！……（雷华德，1959）

人们不但不买被评委会否定的作品，他们甚至退回以前买下的画，荷兰画家琼坎便遭遇到这种不幸。他向沙龙提交作品前不久卖出了一张风景画，但其作品在落选沙龙上展出后，买家找到他，要求退款。这些命运多舛、无依无靠的群体，被归入“独立画家”中。早在波旁王朝复辟时期，就有评论写道：“很多画家参加沙龙纯粹是为了谋生。他们在意他们的名字和地址被印在宣传册上，远远胜过自己的作品入选沙龙。”（Mainardi, 1994）这些时断时续在沙龙中露面的画家，在多次角逐重要奖项落败之后，不得不面临现实的严峻。他们没有稳定的收入，无法画出巨大作品，一举确立自己的地位。他们的对策是：以量取胜。独立画家的目标是新兴的城市资产阶级，对这些客户而言，他们既无需雄伟的题材，也无需在作品中标榜高贵的古典精神。他们所需要的，首先是为了装饰自己的家居。鉴于这部分人的家庭经济状况和居住条件，他们需要的是小型的作品，最好画中的内容不至于令他们感到陌生。于是，独立画家发现无需与学院的同行竞争国家级别的市场，他们拥有了更为庞大的消费群体。更何况许多画家成名前——无论其风格如何——他们都要仰仗中产阶级的购买力（图1.33）。其次，收藏艺术品无疑意味着社会等级的提升。至19世纪20年代，资产阶级已成沙龙常客，逐渐建立自己的收藏。1824年，银行家拉菲（Lafitte）买下了扎维耶·斯伽隆（Xavier Sigalon）的《洛库斯塔》（Locusta）激起了轩然大波，这是资产阶级通过购买艺术品晋身上流社会的典型案例。对画家而言，在沙龙中售出作品变成了另一条成功之路（Loyrette, 2014）。

从经济的角度，19世纪大部分评论家以“学院派”和“独立画家”指代两个不同的利益群体。与此相应，沙龙中的作品也被评论家分成两类，一类是“挂着看的画”，另一类则是“挂着卖的画”。虽然前文中列举的画家和作品往往名声和利益兼而有之（如卡巴内尔、热罗姆），又或者两手空空（如马奈、琼坎），加上今日艺术的评判标准与百年前出入极

大，使得我们会对这种分类不以为然，甚至出现理解上的偏差。这种分类方法之所以成为艺术史家的一种共识，是因为沙龙中的主要矛盾，围绕着沙龙的地位与意义的讨论，关于沙龙组织评审的方式，无一不是与此相关。

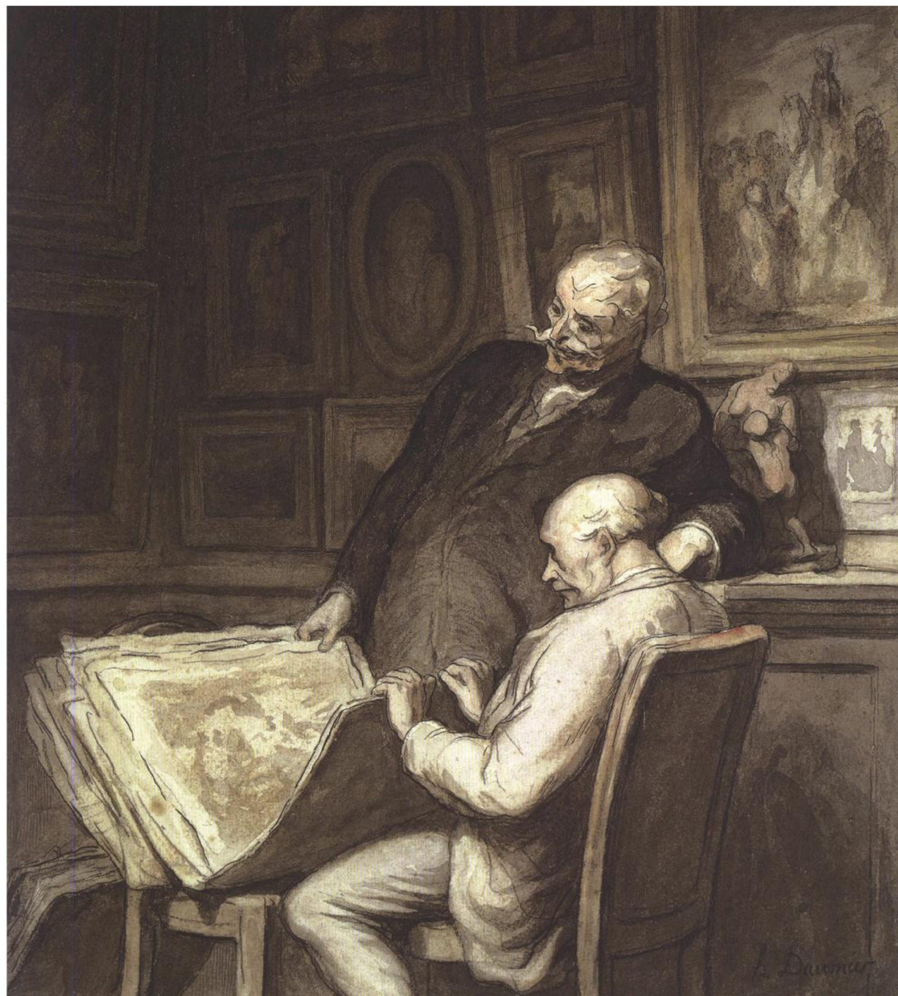


图1.33　杜米埃，《私人收藏家》，水彩，19世纪60年代。从服装看，属于布尔乔亚阶级

沙龙初开之际，就有两种声音：一种认为沙龙是民主与平等的产物，应赋予所有艺术家参与机会；另一种则赞成沙龙的精英性质，只有优秀的艺术家和艺术品才能使其具有真正的文化价值，提升国家整体审美水准。这两派争论的焦点之一在于沙龙该办成年度展、双年展还是多年展。早在1796年沙龙的前言里就已经提到了这个问题：“有人担心每

年一次的沙龙过于频繁，这将被证明是艺术的灾难。”（Mainardi, 1994）

批评刊物《多角度》（Polyscope）解释道：

学院内的画家对此啧有烦言：他们从前的地位是由两年一次的沙龙赋予的，这些先生们紧紧抱住从前的声望不撒手……他们强烈地抱怨这种每年一次的沙龙让他们几乎无法完成一件作品，来呈现给他们忠实的拥趸。（Mainardi, 1994）

这样的争论几乎持续了整个19世纪。有人提出了解决之道，便是将沙龙分为两个独立的展览。作为管理部门，政府也乐于调和沙龙中思路的对立，提升两个展览的纯粹性。具体举措是：年度沙龙依然延续；同时，周期达三年、五年、甚至更长的不定期展览也将举办。年度沙龙可以有更大的包容性，长期展览则更注重专业性。这两种展览的深层意味是：前者是“民主艺术”，后者是“贵族艺术”。
这对独立艺术家和学院画家都有好处。年度沙龙可以以更民主的方式挑选作品，而不需顾忌严格的学院评委；“学院派”则可以通过这样的一个不定期的精英展览，来一再申述其备受争议的美学理念。

当然，作为个体的艺术家，情况具有多重性。比如在后来被认为是官方代表画家的梅索尼埃，便是典型的例子。他在晚年自传性的《沉思录》里，宣称那些小型的风俗画只是在不得已的情况下才画的，他本期望能做些更重要的事：“回顾画风俗画谋生的那段日子，没有语言能表达我的恐怖。啊！要是那时我经济状况能支持我画大画多好！”（Gotlieb, 1996）梅氏强烈的使命感和对精英艺术的认同感，让他成为不定期展览的强烈支持者，这几乎让人忘记他并非严格意义上的学院派。与之形成强烈对比的例子是布格罗，这个无论从艺术风格还是教育背景上都血统纯正的学院派却力挺民主化的年度沙龙（Mainardi, 1994）。更有在同一届沙龙上，展出的作品类型和风格不尽相同的艺术家群体，对他们而言，两种沙龙均不在话下。我们应该还记得热罗姆展出了两张东方题材的画作，第三张——可能会出乎大家的预料——是可以被归在严格的历史画范畴的《路易十四与莫里哀共进早餐》（图1.34）。



图1.34　热罗姆，《路易十四与莫里哀共进早餐》，布面油画，1861年

这些事实都会丰富我们的讨论。画家在商业乃至政治上的对立，并不完全取决于风格。在沙龙的体系中，“独立画家”和“学院派”的原本目标一致，差别只在于难敷生计的前者不得不采取更加现实的策略。当然，某些时候，这种身份还会发生改变，正如前文援引梅索尼埃的例子。无论商业还是政治，都将成为艺术风格演变的重要诱因。

# 第二章 学院

沙龙与学院功能的演变正是19世纪法国社会向现代转变的典型个案。对沙龙的讨论中，我们已经可以感受到学院无处不在的影响力了。沙龙由19世纪初期政府主导的意识形态强烈的官方展览逐渐成为商业性展览，相对应地，学院的定位、建制和功能也在这一过程中——当然其中不乏反复——悄然转换。如果我们将沙龙的这种变化理解为现代性的商业特质，那么学院中接踵而至的连锁反应，则可从另一角度予以观照——政治领域中民主化的不断推进，迫使传统和权威与时俱进。

那么，学院——这个拥有话语权和影响力的艺术机构——如何形成，如何发生作用，如何塑造了经典学院风格，尤其是如何在应对现代化的趋势中走向多元，则需要我们将相关讨论推至前台。出于这种考量，本章将论述的焦点对准19世纪下半叶的法国美术学院，构建出一个概要的系统。这个系统，既包含一些扼要的制度性史实，也包含了许多个体构建的、充满弹性的网络。当然，这一网络中的人际关系和风格传承，有时是一致的，有时意味着互相冲突，有时是必然结果，有时又凭借着偶然的机缘。无论如何，此项工作的复杂度远非一个章节可以容纳，本章的工作也不过是勾勒出粗线条，让读者得其大略，作为检索的起点。至于法国美术学院漫长而辉煌的历史和详尽的制度沿革，感兴趣的读者自可从佩夫斯纳等人的相关著作中获得更加充分的讯息。

# 一 学院、学会、学校

在编织学院人物关系之前，有必要对一些容易混淆的概念略作说明。国内目前的翻译之中，这些词汇缺乏统一标准，常常产生误会。

比如邢莉的论文《欧洲美术学院史》中，便忽略了这一问题，在某些段落的论述中，她将法兰西美术院当成了巴黎美院。英语文献里，关于法国美术学院的历史，有三个词语反复出现。Academy、Institute和École，依次可以被译为“学院”“学会”和“学校”。
许多中文译著中，这三个词汇往往都被译作学院，在不加注释的情况下，概念常被模糊，造成了理解的困难。

因此，在梳理法国学院建制之前，简要回顾其历史，并且将这三个概念的出现时间、内涵及外延进行阐述，极为必要。法国第一所美术学院为皇家绘画雕塑院，始创于路易十四时期的1648年。邢莉的专著中，对这段历史及学院架构论述得颇为清晰，此处不再赘述。

变革从法国大革命开始。1793年，皇家绘画雕塑院与旧皇权一道，走到了历史尽头。短暂的混乱后，1795年，皇家绘画雕塑院在功能上恢复了，但被分解为两个职能部门：其一是艺术学会（Art Institute）；其二则是美术学校（École des beaux-arts）（图2.1）。

督政府（Directoire Exécutif）
将陆续恢复的一系列学术机构统称为“法兰西学会”（The Institute）。这些机构，前身便是始建于17世纪的各类学院。因为“学院”难免让人联想到旧的皇权，所以新成立的机构以“学会”命名。学会被分成三个分会，每一分会又细分为由6位成员组成的部门。学会由知识分子和艺术家组成，象征着荣誉性质的官方地位。美术和文学一起，成为学会的第三分会。1803年，美术分会独立，设终身秘书1位，成员扩充为28位，其中10位是画家。

1815年，美术分会向内政大臣提交了一份请愿书，要求增加成员人数。波旁王朝不置可否，但是这份倡议在随后拿破仑的百日王朝期间重被提及，旋即批准：五个部分共计40位成员，这也成为美术学会最终的

定员。
1816年，随着波旁王朝复辟，学会确定了最后的组织形式。3月21日的法令中，根据“每个分会都恢复原有名字，将其同他们先前所赢得的荣誉联系起来”（Boime, 1971）的指示，美术分会也恢复了“学院”的称号。复辟王朝维持了学院对国家教育项目的参与权，虽然从法律上它仍受内政大臣管辖。

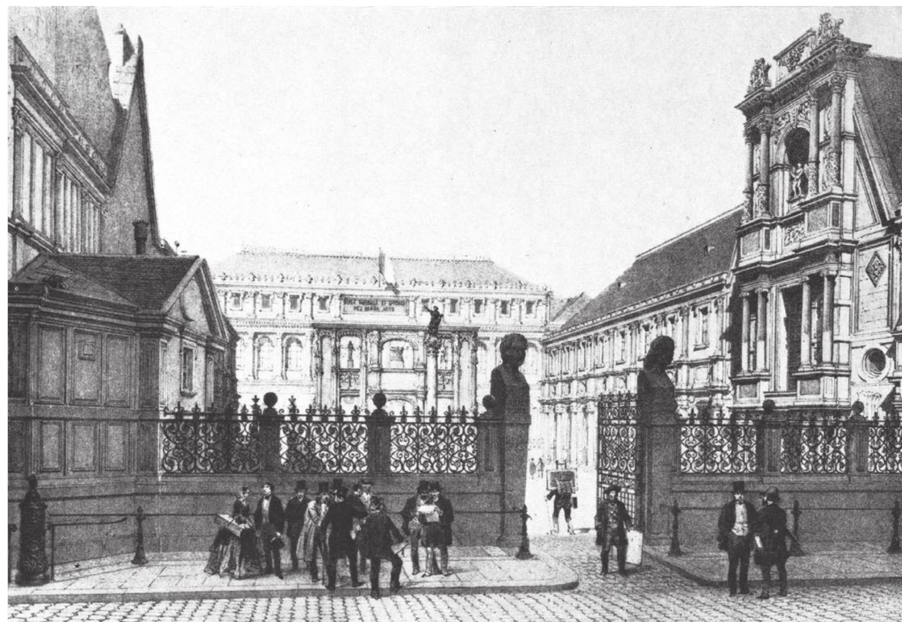


图2.1　19世纪的巴黎美术学校

作为荣誉性质的机构，法兰西美术学院的目标明确规定：罗马和巴黎的艺术学校是本机构关注的首要目标……它将实实在在地、密切关注这些学生的进步，观察其教学过程和竞争的效果。它将改善修正职能之内的过失；它将从政府的权威中寻求帮助，政府也将从艺术领域之中获益良多。（Boime, 1971）

法兰西美术学院（以下简称美术学院）的职能还包括：负责和指导大奖竞赛（Grand Prix）；在十月举行的公开会议上颁发奖章；编纂《美术辞典》；管理罗马法兰西学院（French Academy in Rome）；组织沙龙展评审委员会；领导全国美术学校。

美术学校则是教育机构。在功能被分割的初期，两个部门仍然关系紧密，它们甚至还在同一屋檐下办公——在1795年至1807年间，这两

所机构都在卢浮宫内
；1807年美术学校迁至现在的学院宫（Palais de l'Institut）。本着节约，拿破仑在百日王朝期间颁令将各学会的管理部门合并起来，未几，路易十八复辟，此项命令被迅速撤销。1816年皇家颁令将学校移至波拿巴路（rue Bonaparte），少顷又被旧法兰西纪念博物馆所占据。七月王朝前期，美术学校开始营建新的校舍。虽然主体建筑直到1839年仍未完工，教学和其他活动已经在新址中开展了
。

尽管独立后学校拥有自己的行政权，作为主管部门的学院仍然负责遴选师资、控制招生考试、组织学生竞赛，包括最重要的罗马奖竞赛。美第奇别墅属于学院的管辖范围之内，法兰西罗马学院院长由学院任命，对来自罗马的“年度寄件作业”（envois）进行评阅。当然，还有前文提及的，在很大程度上介入沙龙——或者直接出任评委，或者影响评委会的构成——多半个世纪，美术学院正是这样握住法国的艺术脉搏：掌控了教育，便掌握了风格（Boime, 1971）。直到1863年的教育改革，学校的控制权才彻底收归国家教育部门。

1816年，昆赛（Quatremère de Quincy）
当选为法兰西美术学院终身秘书。昆赛曾经通过他对于好友大卫的影响使旧王朝的巴黎皇家绘画雕塑学院解体，现在却奠定学院的最终组织形式，并在任期之内成为专制学院的化身。在其领导下，学院特别强调“历史形式”（style of history）。保守的昆赛相信，学院的存在便是为了保护传统，而非鼓励创新。他再三发言谴责浪漫主义运动，并认为1830年革命是创新的胜利，学院的失败。直到1839年退休，他一再发难，反对七月王朝鼓励倡导的浪漫主义潮流。

课程上，经昆赛提议，皇家绘画雕塑院的旧体系仍然被采用：每天写生人体或者石膏像作为素描练习（图2.2），12位教授按月轮流指导；解剖学和透视学；最后是一年到头的各种竞赛。1816年，学院增加了两项刺激又充满新生活气息的比赛，分别是风景罗马奖以及创作草稿特别竞赛。这些创新对19世纪的法国艺术产生的影响至关重要。

1819年，在美术学院的推动下，学校进行了重组。学校保持两个部门的建制（绘画雕塑部、建筑部），教授通过常务会议讨论新增加的成员，实际的行政权握于校长手中。校长是由教授中选举产生，任期一年。除新增古代史外，传统的课程全盘延续。竞赛仍和从前一样是最主

要的部分，但是现在学习方式变得更加多样化，私人画室与学校的课程联系得更加紧密。随后的1820年，美术学院为法兰西罗马学院制定了规章；学院也颁布了学校竞赛的相关章程，重塑在国家项目和艺术教育中的权威。



图2.2　美术学校大厅中摆满了供学生临摹的经典石膏像

## 二 私人画室

画室通常是一间大的方形房间，天花板比一般房间高得多。一侧开着高高的窗户，可以让北方的冷光射入；太阳被阻挡在外，防止反射的光斑。夏天，一面遮阳篷会张开，免得画室里太热。

画室里常常放着几尊石膏胸像，光秃秃的墙面上会挂着几件浅浮雕。有时墙上也会挂着油画、被老师或学生废弃的草图，这些草图从未转变成正式的作品。墙上还有用粉笔或碳条写出来的潦草字迹，提醒着不要忘了某个日子，或者是某笔款子，或者是模特和画商的地址。还有可能是画室里某个家伙或者某位院士的漫画像。从调色盘上刮下来的颜料，蹭得到处都是。新的画布朝向墙面堆着，画框上用巨大的黑字写着画商的名字，各种道具胡乱堆在一边：瓶瓶罐罐、各种武器、各种服饰和假发。

写生被安排在画室中央，光线好，空间充裕。就在正中央，或者靠着一侧的墙面，有一个模特台。这些男女模特，通常是裸体，有时也会披着一块衬布，坐在凳子上，斜靠在躺椅上。如果他（她）要保持一个固定的站姿，他们就要借助从天花板上垂下的绳子或墙上的扶手，脚后跟下垫着什么东西，防止全部踩在地上，都是为了使模特更好地保持动态。（Letheve, 1972）

这段文字还原了19世纪私人画室（private Atelier）的典型场景。接下来的所有论述，读者不妨将其想象成这一空间中发生的各种日常，有过学院经验的读者更能会心一笑。

成功的艺术家通常会在自己的工作室之外，再开一间用以教学的画室：要不是慨然应诺年长同事的托付，要不便是无法拒绝仰慕者的渴望。1843年底，格莱尔接手了德拉罗什的工作室——德拉罗什继承的是格罗的画室，格罗又是从大卫那接手的——这间显赫的画室在1811年前一度寄身于卢浮宫的屋檐之下。（Letheve, 1972）

不同于今日的美术院校，一个半世纪以前的法国美术教育秉持的是“宽进严出”的原则：

只要登记，年轻艺术家就可以在美术学校中学习，获得老师的指点。但他只有在赢得学院举办的一系列竞赛中获奖，才能称自己是正式的美校学生。直到1883年才有正式的入学考试。（Letheve, 1972）

这样一来，美校学生成为一种身份和资格——不是接受教育的权利，而是教育成果的肯定——换言之，美术学校只在乎学习效果，学习过程是学生自己的事。然而，学校中每天两小时的学习，和每月更替的指导教师，实在无法保证学生的进步。私人画室则完全不同，佩夫斯纳对此赞誉有加：

大卫—格罗教学法所产生的结果真是令人振奋，其部分原因在于这两位指导者的个性令人信服，也由于这样一种原则，即让学生置身于一位师傅的稳定监管与影响之下，而不是将他在人体素描写生方面的进步托付给十二名不同的教授。（佩夫斯纳，2003）

因此，在研究19世纪法国学院绘画时，我们必须将更多的注意力投向私人画室（图2.3）。回溯历史，法国大革命和紧随其后巴黎高等美术学校的改组都没能降低私人工作室教育的重要性。大卫的老师维安（Vien）的工作室在18世纪50年代颇有声誉，部分原因在于它相对于学校的灵活性，在这里，学生可以自由地支配模特（佩夫斯纳，2003）。

1869年，新当选的院士伊斯多尔·皮尔（Isidore Pils），回忆在老师皮柯特（François-Édouard Picot）画室里的学习生涯，将皮柯特的成就归功于因材施教，鼓励学生自由发挥。他还想起：

就像好友科内一样，他建立的画室成绩非凡。画室里的学生通过系统的学习，为进入美术学校和赢得大奖做好准备。每个月学生集中起来画一次人物和素描，每三个月中选出五个成绩最好的参加最后的评审。皮柯特还专门制作了银质奖章，颁发给最佳人物画和最好的创作草图。赢得大奖的作品会在工作室里展出，就像在小型博物馆里一样。新老学生都会被这种形式激励，向获奖者学习。评委会包括了老师和以前获过奖的另外五个学生。（Boime, 1971）



图2.3　学院画家博纳的画室

皮尔无疑是一位具有历史意识的画家。他记录下这些细节，并知道这些细节具有重要的史料价值。皮尔的理由其实也很简单，因为在其学生时代，他和同学都为无法确知文艺复兴时期具体的艺术训练方法和内容感到遗憾。

但他是个例外。很少有那个时代的作者或艺术家会认为这些训练值得后代看重；他们想当然地认为这不过是些陈词滥调。结果，皮尔的观点无人重视；我们因此遗失了许多19世纪工作室的训练资料，就像他们无法还原更早年代的训练一样。虽然同时代有些小说家以这些画室为背景，但都是作为批评和嘲讽的对象而存在。
所以在对这些私人画室展开研究之时，我们依凭的只有一些史实的碎片，必须通过合理的想象加以黏连。

私人画室的主持人均名重当世，许多是美术学院的院士。这些院士在美术学校拥有教职，与轮流在美术学校中上课相比，他们更倾向于在自己的画室中将艺术理念和技巧有延续性地传授给学生。画室里的学生往往带着更明显的个人印记，更利于自己艺术理念的传递。除了老师的艺术魅力使然，私人画室的流行还有更加现实的意义。在19世纪的法国，艺术家成名之路上，第一个目标便是获得罗马奖。罗马奖意味着在

学院中产生影响力的开端，意味着一条辉煌的官方之路，而私人画室的全部课程正是围绕着罗马奖竞赛展开。大卫的学生，同时也是其画室继承人格罗，曾经坦承：

我的工作就是用模子压出一个个艺术家，并用政府的钱把他们送到意大利去。（Boime, 1971）

对这种功利的追求，导致了工作室很大程度上的同化，一些融合了文艺复兴和巴洛克风格的工作室最终在复辟时期消失。学生们进入院士工作室寻求一种目的单一的教育——这种教育将会帮助自己赢得罗马奖。

私人画室中的关键课程是基础素描教学。1863年前，明文规定美术学校才拥有人体写生教学的权利，但是私人画室中开设人体课，也早已是公开的秘密了。作为罗马奖竞赛的预选，学生必须先考入美术学校，成为在册学生。虽然罗马奖规定，任何年纪在30岁以下的法国公民都有资格竞争罗马奖，不管他以前是否受过艺术方面的教育。事实上，只有进入美术学校的参赛者才会受到评委的关注。美术学校的入学考试中，私人画室里掌握了扎实素描基础的学生，显然容易获得优势；申请参加美术学校入学考试时，也需要老师的正式推荐；更何况有些老师本身即是罗马奖的竞赛评委。这些原因，使得艺术学生对私人画室趋之若鹜。就连从前受过训练的成熟艺术家也会在罗马奖竞赛前进入著名教授的工作室学习，为的便是在竞赛中获得支持。

学生赢取罗马奖的机会有多大，除了本人的天赋外，完全取决于他对于画室课程的掌握程度。私人画室通常也是按照美术学校的模式来运作。比起学校的必修课——解剖、透视、艺术史、考古学、美学——画室更注重实践，课程主要包含四个方面：基础素描课、人体素描写生和人体绘画写生、创作草图和临摹。

这些科目对国内任何一个美院的学生都不陌生。我们习以为常的各种训练，正是在一个多世纪前的法国画室中被逐渐固定，变成惯例。私人画室不像美术学校严格分出各个年级的学生，具有一定的流动性，但一开始的区分是有必要的。对刚刚踏进画室的新生而言，即使以前有过训练，通常还是会被安排基础素描课的学习。比如米勒在进入德拉罗什画室时，仍然被分配到基础班中。其实，在来巴黎之前，他已经在家乡的艺术学校学习了很久，并且因为成绩优秀，他还获得了家乡议会提供

的奖学金。

这样做有让学生重新适应新教学方式的考量，也是维持画室中的“潜规则”：在以竞赛为唯一目的私人画室中，学生之间的嫉妒和紧张关系，连老师都要小心平衡。让新生在初级班中学习，正是维持画室里的固有秩序，避免才具优异者给他人带来危机感。

学生们坐成一圈，把画板放在膝头，有些人站在画架前工作。他们画素描远比画油画要多。他们要么用色粉笔，要么用1795年由康德（Conte）发明的铅笔，要么用木炭条或粉笔。他们眯着眼睛，观察模特的比例，认真地涂上灰调子，涂涂改改，用排线或交叉排线画出阴影。他们灵敏或迟钝，充满自信或犹豫不决，取决于他们的技巧或者性格。直到他们完全理解怎样去画，才会进行下一步的训练。所有年龄的习画者都需这般苦练，抓住轮廓，捕捉形象，再以机械般的精准填满阴影。（Letheve, 1972）

这是画室里初级班学生上课的情形。最初的训练是临摹版画（models des dessin）（图2.4）和人体局部的石膏像。这些摹本轮廓清晰、体积感强、对比明确，阴影部分由一根根线条交织而成。因为摹本中的每一线条都清晰可见，学生可以非常精细地复制整张版画。这种缓慢而痛苦的过程，正是19世纪学院肯定的学习方法和态度。

这样的基础训练最终让学生获得完成画面的能力。塞尚在提及布格罗时，说他是一位在画布上“实现”图像的艺术家（Boime, 1971），既承认了布格罗的技巧能够完全达成构思，也暗示他在绘画过程中缺乏主动。画室里培育的佼佼者往往同时具备这两种特点，他们谨慎、细致、目标明确的优点不可避免地伴随着过分冷静以致生机缺乏的弱点。

掌握版画的临摹后，老师布置的新作业便是临摹石膏像。画室中一般都配备了各种石膏像，包括石膏头像、躯干以及真人尺寸的全身像。19世纪的画室教学中，石膏像的写生训练是临摹版画和人像写生的中间步骤，主要目的是让学生掌握人体结构以及相应的光影变化。

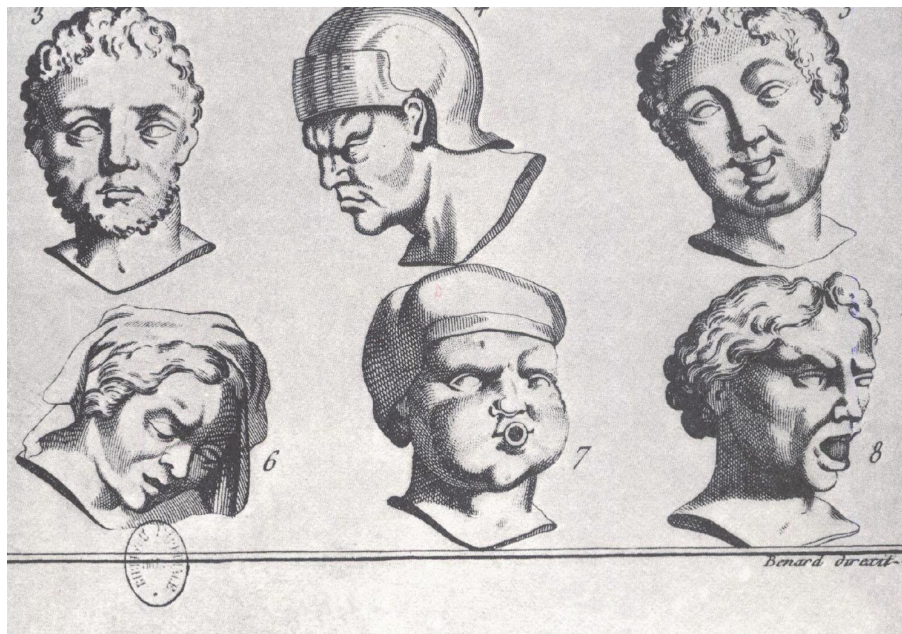



图2.4　初学者使用的版画摹本

石膏像写生较人像写生难度小。它固定不动，颜色单纯、受光也相对稳定，有更多角度观察，均能帮助学生理解结构。此外，文化上的浸淫也是必要的，这些古典的石膏像多半是古希腊古罗马的复制品，学生写生时，便潜移默化地被植入了古典主义的美学基因。19世纪的美术学校同样以古代和自然的研究为核心展开其教学体系，入学考试的题目往往就是在石膏像写生和人像写生基础之上的稍加改动。经典雕像的石膏复制品就放在美术学校一楼大厅，供学生业余时间写生之用。

石膏像训练合格之后，老师就会允许这些学生转到人像和人体写生的课程中。面对着真人写生，学生往往需要克服技术上和心理上的双重障碍。因此，为使学生尽快适应，老师先安排学生作速写练习，不要求细节的呈现，只需要他们迅速捕捉整体动态。安格尔的要求是：

> 线条和体块。模特的动作应该用几根线条抓住，不需要画细节，也不需要涂调子。或者只用两种最基本的明暗调子表现。（Boime, 1971）

这一阶段，学生需要把之前训练中获得的经验运用起来。为衔接教学起见，老师也会摆一些与画过的石膏像几乎相同的动作，一来帮助学生强化对人体结构的理解，二来让他们在对比中体会真人与石膏像的区

别，并掌握不同的表现手法。几乎所有的老师在人体写生课上时，都会格外强调理想的人体美。拥有古代雕像般的比例和身材的模特当然少之又少，但是老师要求学生在写生过程中时刻回顾经典雕像，合理增减，以期在画面上呈现出的形象健康、匀称、完美。

石膏像训练阶段的机械，往往会让大部分学生面对人体时无所适从。他们很难画出一幅整体的素描，倒像许多局部的拼接。对初习人体写生的学生，布雷东的记录颇具代表性：

绝大多数学生犯的错误是不能使人物素描的每个细节成为一体，就像鼻子和嘴常常不能搭配。在画人体时，他们画出来的肌肉也不符合整体的结构；他们画的调子过于模糊或者过于生硬。（Boime, 1971）

素描基础训练中，铅笔是初学者最常使用的工具。铅笔排出的线条紧密，层次分明，宜于步步为营地向前推进。到了人像写生的阶段，老师则会让学生使用木炭作画，以求快速而生动地把握整体。1863年以后，木炭也开始成为临摹和写生石膏像的常见选择了。但是木炭无法排出整洁的调子，并且为了立体感而将画面弄得模模糊糊——不管是用擦笔还是手指——这种情形是学院派不愿意看到的。素描的工具也因此被赋予了象征意味：前者是一种学院式的符号，后者则是独立画家反抗的标志。学院派始终坚持严谨整洁的办法，最开始画人像时，学生也要用轻柔的线条起稿：

在开头几次模特摆好动作的时候，学生必须学会迅速抓住人物的动作和主要肌肉的运动趋势，身体各部分必须协调一致……为达到此目的，他们应该用轻柔的线条抓住整个轮廓，虽然此后他不一定非要盲目地强调这些线条。（Boime, 1971）

轻柔的线条便于调整和修改画面，明暗逐步加深、形体渐趋扎实，这是长期作业的态度。一气呵成地完成画面多被禁止，至少很难获得老师的鼓励。速写本上这样画没问题，拥有整体观念、技巧娴熟的艺术家也可以这样做，但是学生的习作必须恭谨从事。从整体出发，时时照顾整体，最后回到整体——以写实为依归的学院教学少有他途——在保持整体观念的前提下，局部的深入和精彩才有所附丽。

物极必反。学院对整体和严谨无以复加的强调，反而催生了独立画家对“草图式绘画”的探索之路，包括德拉克洛瓦在内的浪漫主义画家正

是最早的觉醒者。后来，在格莱尔画室中学习的莫奈等人觉察到这种方式运用到风景写生上，无异于一次解放：即兴的现场感、时效性均在未完成的画面中最大程度地保留下来。

虽然以《颓废的罗马人》成名，库退尔却对学院创作的经典主题不以为然（Boime, 1980）。他在教学中一再肯定速写的意义，要求所有学生在课外仍保有观察和速写的习惯——将每天的见闻画在便携的速写本上。这不仅仅是一种常规的练习，更是潜能的激发，他深知个人的艺术观念和创造力不会出自课堂的训练。

库退尔本人正是“草图式绘画”的拥戴者。他的作品虽然坚持造型准确，但从来不忽略色彩的感染力，他尤其喜欢亮部厚涂法与暗部的大面积渲染并置的效果，有着异常的生动和猛烈。虽然没有明确的证据，库退尔的这种思路肯定也影响了一众弟子。他对速写的强调恰可视作旁证——虽然不同于素描的草图已经具备作品的雏形，速写只是产生创作灵感的基础：

如果你使用模特，尽量出乎他们的意外：别让他们发现你在观察他们。凭令人兴奋的印象，以简练的几根线条来标记和观察，你获得的进步远大于对着死气沉沉摆好的模特写生。（Boime, 1971）（图2.5）

顺利完成以上阶段的素描训练后，才能开始接触油画，对于再现对象为目的绘画而言，素描直接决定了画家未来的发展空间：库退尔特别看重素描训练，他强调在拥有自如的素描能力之前，学生甚至连油画笔都不应该碰。杜瓦尔也说，他和同学已经熟练掌握人物素描很长时间了，安格尔仍然没有开口让他们去画油画（Boime, 1971）。但安格尔并非特例，几乎所有的老师都会让这些跃跃欲试的学生继续待在素描班中加以观察，直到确信他们完全掌握素描为止。就连已经赢得竞赛、进入美术学校的学生也需如此。

简单地学习使用和保养油画工具之后，便是正式的油画课。第一课，老师一般让学生临摹一幅头像，或者是从前大师的作品，或者是老师特意为他们所作的范本。这些大师，学生在素描课上多已接触，通常是佛兰德斯或者威尼斯画派的，其作品敷色浓郁，用笔干练，最适合初学者。卢浮宫的大量藏画当然更是取之不竭的资源。



图2.5　库退尔学生时代的头像素描

这些临摹课是让学生熟悉材料，了解造型的基本原则，然后终于是学生期待已久的油画写生课。老师作快速的示范，学生再按照老师的方法自己动手。尽管兴奋，训练仍要遵循定规，色彩宜少不宜多，基本限定在矿物质颜料范围之内。起稿头像时，调色盘上常常出现的色彩是：银白、那不勒斯黄、土黄、土红、赭石、熟褐、象牙黑、煤黑和普鲁士

蓝。
矿物质颜料因为其稳定性备受青睐，这些颜色尤其是起稿和铺色阶段所必须的。

起稿时的严谨和素描并无二致，先用木炭在画布上轻轻勾出轮廓，修改准确后，用土红色调上松节油将轮廓线和大的体块画出。铺色时先从暗部开始，无需关注细节，但是要给亮部和中间调子留有余地。暗部要画得薄而透气，亮部则要采用厚涂法，从最亮的部分画起，使用调和了白色的颜料。

上色的过程不能随心所欲，初学者更要小心翼翼：老师总是劝告学生不要将局部的色调在画面中混合，而是将它们并置。这样做便于保持每一色块的纯度，否则，头部便会显得模糊不清。这一过程中，最好想象自己在做马赛克

。

这一阶段之后，学生需要将这些分离的色域连成一片，掩盖这种“马赛克”。这时，应使用柔和干净的狼毫轻轻扫开颜色，使之衔接得尽量自然。最后将“富有创造力的笔触”画在亮部或暗部，使画面具有生气，并且保留一种新鲜的创造力，也只有最后的这些笔触中，学生才被允许释放天性。

头像习作也非常注重背景的处理，留意避免单一均匀的色彩，而应将其综合起来：“一些不规则的大色块，就像形状不一的云彩，彼此之间的衔接也应自如。”（Boime, 1971）在画其他部分时，也有着类似要求：

对待头像写生的其它部分时，不要一根根去描绘头发，无需画出每道衣褶；画出大的体块，专注于准确的整体效果。这样，在完成阶段便不会被那些琐碎的细节干扰——很可能在第一遍就画得不对——相反，在这个阶段仍有很多机会在重画之前，用白色将它的轮廓纠正过来。（Boime, 1971）

第一遍画完之后，必须等其干透后，将表面凹凸不平的颜色刮掉，才能继续深入。深入的程序与第一遍相同，半透明的颜色仍然像马赛克一样并置在画面上，暗部颜色要加重，亮部要提得更亮些。不过对习作而言，这一遍不那么重要。如果是提交沙龙或者罗马奖的创作，第二遍

往往是成败的关键因素。

画室中之所以强调写生的第一遍效果，是因为时间紧张，人体写生更是如此。模特每周都要换动作，大部分学生都只能完成第一遍。有经验的学生可以一节课就完成头部，其他人可能要好几天。因此在这一阶段，老师对画面的完成度要求并不高。实际上，比起最后的完成作品，初稿缺少的不过是更为细致的转折和润泽的光彩而已。另一种在完成阶段使用的技法是“薄涂法”，即用不透明的浅色涂在需要调整的地方。“薄涂法”通常使用短毛的画笔，以使颜色留下笔触，近似于水彩画中的“干笔”。

时间的仓促使学生勉力完成主要部分（头像或人体）之后，已经无暇在背景上多作处理了，仍是初稿的痕迹：宽大的笔触有时将将铺满，有时甚至连布纹的肌理都未能盖住。但这种未完成性具有的独特快感被德拉克洛瓦等人发展，又被印象派借取，并最终发展出画面的主动和开放。越是速写灵动的学生，越能展现这种风格的优势。其实在威尼斯画家和鲁本斯那里，这种做法早已有之，只是尚未具有独特的审美价值。画室里的风格逐渐蔓延到美术学校中，甚至在常规的考试和竞赛中，因为时间的关系，未完成性也并非不可接受：除了罗马奖，学校里的大部分考试不超过一星期。

虽然前两个阶段的课程中都有所涉及，画室仍然安排出独立的临摹课作为学习的第三阶段。老师建议每个学生定期去卢浮宫观摩，并且在速写本上临摹重要作品。临摹在两个方面有着重要意义：一，通过临摹前辈大师的创作，学生会被激发出创作的灵感；二，通过临摹来揣摩大师的绘画过程。由于学生具备了相当的素描基础，这种临摹已经不再是机械地抄袭，老师正是在这一阶段中发现学生的禀赋和趣味与哪位大师接近，并加以引导。七月王朝时，画室白天的课程是在12点或1点结束，美术学校则在下午4点开始上课，学生往往利用这期间的三个小时在卢浮宫临摹。有时，老师也会去卢浮宫查看学生的进展。安格尔给予学生的建议是：

用一种简单、迅速的方法来临摹大师的作品；这是观察他们、学习他们的唯一正确方式。复制整幅作品是浪费时间，任何人有点耐心都能做到。但这样只会让你沉迷于技巧之中，而昧于体会名作的精华。（Boime, 1971）

和安格尔一样，德洛林（Michel Martin Drolling）建议学生先以速写的方式临摹经典作品，体会其要义，然后再以较小的画幅来作精微的临写。德拉克洛瓦、库退尔的要求与安格尔近似，他们建议学生直接用油画来快速临摹，择其大略，如有必要，再用精细的临摹掌握某种技巧。

临摹的盛行还有商业和政治的考量。梯也尔（AdolpheThiers）发现安格尔早年一丝不苟地临摹过好些作品，而且是建立临摹博物馆最早的支持者之一。安格尔强调，“好的临摹比坏的创作要强得多”（Boime, 1971），以他在19世纪法国画坛的显赫地位，不难想象这些言论的影响力。19世纪，不管哪个政府，官方美术机构都会专门组织并购买艺术品的临摹，对数目激增的艺术家来说，这也算一种慷慨的赞助。许多年轻的艺术家既可在这种财政支持下继续学业，又可以此博取官方的认可。画室的老师，不仅支持，还会努力为自己的学生争取机会。政府将收购的临摹——比如国王的肖像或者意识形态明显的历史画——张挂在市政建筑或是教堂中，以此获得各阶层和不同政见者的支持。

课程中最具原创性的当属创作课。以前构图（composition）和草图（sketch）在学院中差不多是一回事，但各有侧重。在法语中，这两个词分别对应esquisse peinte和croquis，前者的重点在画面的整体安排，后者则强调对画面中的每一个体做深入分析研究。虽然两个世纪前构图就被纳入学院的课程之中，但在19世纪前都不是训练的主要内容。大革命后，构图课理论才趋于成熟。德勒克鲁兹（Etienne-Jean Delecluze）提到大卫每月都要安排一次构图比赛，以此来激励学生。每位参赛学生都可以想出一个创作题目，写在小纸条上扔进一个帽子里，月度考题就从中抽取。大卫的构图课并未持续太长时间：

部分原因是创作的灵活性，也确实需要天赋才能将随手画的小稿变成像样的构图，一旦大家知道有两三个学生的作品已经接近满意的效果，剩下的很快就拒绝继续比赛了。（Boime, 1971）

直到1817年学院将构图作为罗马奖的预选赛，构图课才获得了真正的发展。在角逐罗马奖的前一年，参赛者必须用素描或油画完成一张草图。正因如此，热拉尔（François Gérard）提议将构图课作为美术学校教程的固定环节。这项提议于1816年4月院士会议上全票通过，还决定一年举行两次类似的竞赛（Boime, 1971）。学生在接到赛题的当天就

要投入创作，他们被安排在单独的隔间中，避免相互干扰和抄袭（图2.6）。

罗马奖的要求就是私人画室的教学方向。第一届美术学校的构图竞赛于1816年10月举行，优胜者是蒙沃新（Raymond Monvoisin），为盖兰（Pierre-Narcisse Guérin）的弟子。盖兰的另外三个学生，德拉克洛瓦、斯盖弗（Ary Scheffer）和席里柯，都参加了罗马奖竞赛，无论在学校还是画室中的构图课中都表现积极。德拉克洛瓦对此尤为热衷，他进入盖兰画室时，正值构图竞赛勃兴之际。德拉克洛瓦、斯盖弗和席里柯早年创作的古代主题，以及三人在成熟期展现出驾驭巨幅画面的能力，正得益于画室中严格的构图训练。

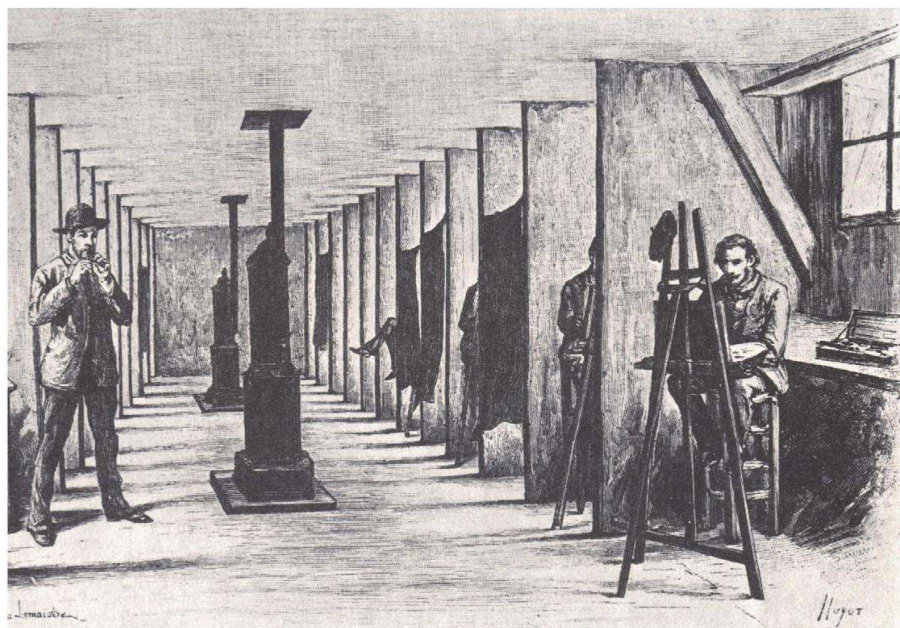


图2.6　美术学校的学生在竞赛中

七月王朝期间名家——大部分出自盖兰和格罗的门下——均从构图课中获益良多，成功的经验必将成为他们教学的良方，德拉罗什正是如此。据米勒的传记作者森希尔（Alfred Sensier）叙述，构图课是德拉罗什画室中角逐罗马奖的必修环节。米勒也未能免俗，“每个人都将自己的天赋隐藏起来以适应学院的传统。”（Boime, 1971）站在米勒的角度，森希尔的偏激不无道理，以巴比松农民画家的

气质与禀赋，确实深为这样的训练所苦。对大部分学生而言，构图课算得上是画室课程中最愉快的部分了。虽然题目不外乎老生常谈的希腊罗马和圣经故事，老师仍会鼓励学生大胆原创，以及创作手法上的自由。

画室风格各有不同。德洛林的画室中，构图课安排在每周六。学生会根据老师的点评将他们的作品从高到低排列出来。他并不鼓励学生模仿独立画家的表现手法，有一回，他冲着布雷东的草图大吼："这到底是什么玩意？我们现在要学迪亚兹（Narcisse-Virgile Diaz）和德拉克洛瓦了吗，啊？"（Boime, 1971）和完成作品不同，草图是"展现一幅画作的形成，艺术家头脑中的酝酿过程，预示着构图、效果和色彩"（Boime, 1971）。换言之，构图是成品的浓缩，是完成作品的全部精华所在。最重要的是灵感，而非完整作品中展现出的控制力。对艺术家而言，"草图记录了引导作品的最初灵感，指明了他在创作过程中必须追随的方向……"（Boime, 1971）临摹和构图练习看似互相矛盾，因为前者指向传统，而后者意在创新。在画室里，老师往往将这两项课程交替进行，亦是为了维持一种微妙的平衡，告诫学生二者不可偏废。这种理念同样被法兰西罗马学院奉为圭臬，罗马奖得主在美第奇别墅留学期间，创作和临摹都将作为学院考核的依据。

构图训练中，学生首先要关注简单的明暗关系、主要动态和运动方向。若是油画草图，尽量使用纯度较高的色彩，厚涂完成。这一阶段不考虑细节和中间色调，力求画面效果强烈。这样的画面效果很难与冷静、工致、深入的传统学院风格联系起来。和短期写生一样，独立画家也从这种构图训练里看到了新的可能性。当然，对于多数学院画家来说，这种训练只能作为创作的开端，激情可嘉却失之浮躁浅薄，根本无法展现艺术家的全部天赋和意志（图2.7）。

构图练习也有多种形式。若学生只知道出入画室与博物馆，他们的绘画无异故纸堆中的翻检，与时代毫无关联。所以有的画室会定期组织学生在户外写生人像和风景，这成为独立画家的主题来源之一。老师建议学生利用课余时间结伴旅行，观察生活、寻找素材。兰基波奥（Langibout）画室成立了一个小基金会，以便能定期野餐，在乡村写生人像。（Boime, 1971）库退尔曾经带领学生前往诺曼底海岸，写生海景，观察并迅捷捕捉光线。德拉罗什也很重视户外的写生活动，虽然从未参加学生的旅行，他也鼓励学生在巴黎近郊多走多看。格莱尔继承了德拉罗什的画室和传统，他的学生中出现了重要的印象派画家巴齐耶、

雷诺阿和莫奈，绝非偶然。



图2.7　构图训练：卡巴内尔的油画草图

需要留意的是，美术学校课程的丰富实际上鼓励了风景画的发展。风景画罗马奖的设立，为学生提供了入驻美第奇别墅的另一途径，正所谓“条条大路通罗马”
。历史画的竞争过于激烈，所以大部分学生不会拒绝参加风景画罗马奖竞赛，甚至改弦易辙，专事风景。1817年，米夏隆（Achille Etna Michallon）以《德谟克利特及阿伯德尔人》成为第一位凭“历史风景画”荣获罗马奖的画家。（勒格朗，2002）一位学生带着在暑期瑞士写生的风景给德拉罗什看，结果他大为惊讶，立即建议此人从此专注于风景绘画。

经过以上各种阶段性训练，大家都准备在竞赛中一试身手了。理论上，15至30岁的法国青年都可报名参加罗马奖竞赛，但是实际上有初选资格的是那些已经在学校中获奖的人。
这些候选人一轮轮竞争，淘汰到20人，然后是10人。最后的决赛由院士颁布题目——范围在古代史和《圣经》之中，选择富有戏剧性的场面——宣读完考题和比赛章程后，这些选手立即去独立的隔间完成作品。

他们必须在一天内完成草图，然后再用36小时将草图精细化。这份精致的草图会被收走封存，待竞赛结束后与完稿比对。这意味着选手不能中途更改构思，否则以作弊论处。完善草图的36个小时，选手几乎是完全隔离的，他必须自带食物，并且只能睡在隔间之中。每天可以放风两次，但全程皆在监督之下，不许与任何人交流。

定稿后，选手需在70天之内完成作品。这段时间相对自由，来去悉听尊便。但任何新的草图、材料、照片均不能带入考场，选手之间也绝对禁止互相观摩。直到最后一天，所有考场房门洞开，这些竞争者才可以互相参观。有些人看到对手的作品信心大增，发挥不佳者则心如死灰。接下来的时间对所有参赛者都是煎熬，这些作品涂上光油后，将公开展示三天。然后最终成绩由全体院士一道宣读（见附表《绘画罗马奖一等奖获奖名单》）。颁奖仪式在中央大厅举行，宣读优胜者名单时，也会将指导老师的名字一并念出。罗马奖的准备过程就如一次次模拟考试，以下文字可见一斑：

我们有小团体，都狂热地为罗马奖做着准备：勒鲁瓦（Leloir）、韦伯尔（Vibert）、贝尔利科（Berne-Bellecourt）、亚当（Adan）、布丹（Butin）和我自己。在竞赛前的几周里，我们每天都在亚当的房间碰面。一个老师之前给了我们一个封好的信封，里面是一道创作草稿的题目。亚当会打开信封，告诉我们题目……然后我们便会每人占据一个角落，或者躲在幕布后面，或者用自己的外套、裤子、其它东西临时搭出一个独立的空间，尽力去思考创作题目；画布大小，时间限制和其它规则都和真正的竞赛一样。我们都像黑奴一样工作……在创作草图比赛后，我们再画一张人物画。（Boime, 1971）

作者悲伤地回忆道：“最悲剧的是我们没人赢得罗马奖。勒鲁瓦曾经取得了候选的资格，但这就是我们所有的成果了！”（Boime, 1971）

既然辛勤的劳动并不总能从学院获益，不满的学生便从别处寻找赞助，包括官方的项目、富有的艺术爱好者和私人画商，许多艺术家早早离开了画室寻找赚钱之道。当然，最初的梦想和成功的幻觉会在相当长时间内占据着年轻艺术家的内心世界，在蹉跎有年后无奈面对现实的大龄学生后面，仍有新鲜的血液不断涌入画室，那是因为每个人都相信，未来的成功舍我其谁。

## 三 师承与脉络

对于学院的论述理应涵盖以下部分。其一，是厘清成立时间、历史沿革、人事构成、部门建制等，此为学院的骨骼；其二，是了解课程设置及其指向的人文关怀和艺术理念，此为学院的血肉；其三，则该是统摄肌体，成就其伟大的灵魂。笔者以为，这便是学院造就，又反哺学院的一众师生。如果要厘出最著名、最有序又能代表法国美术学院正统精神的线索，应该是以下师生间的传递：

大卫—格罗／安格尔—德拉罗什—热罗姆—达仰

这六个名字几乎主宰了各自的时代，他们均在师长的成就之上运用新的技巧，开拓出新的领域，各有新的建树，为广义的古典主义增加新的价值和意义。我们将在这一脉络上对学院的内在精神展开探索。

从1781年成立私人画室，到1795年美术学校创建，再到1816年复辟时期被迫流亡比利时布鲁塞尔，大卫的艺术教学生涯越三十年，弟子数以百计。他将新古典主义艺术语言变成一种具有共和国美德的表达形式，并提升到模范法典的地位；这一时期大卫的绘画只关注人物必需的动作，排除装饰性的元素，减少色彩以达到理性的冷色调，使构图严格地符合几何学。1805年，成为拿破仑的首席画家后，他才以更多的色彩来赞颂新朝和帝王的辉煌，英雄主义的主题也在神化拿破仑个人形象中得以延续。

像大卫一样，他的很多学生和模仿者运用自己的艺术为拿破仑王朝服务——或是模拟老师刻画人物的朴素庄重，或是回溯他严谨冷静的构图，或者只是将古典主义作为浪漫主义简单的底色。他著名的门徒当中，包括了格罗、特里奥松（Roussy-Trioson）、安格尔以及柯罗。

格罗是大卫首批弟子之一

，14岁时已经在大卫门下学习。1792年，他争取罗马奖失利后，经美术学院推荐，获得为国民大会的成员画像的差使。1793年，由于法国大革命造成国内局势动荡，格罗前往意大利热那亚，画了多幅微型画——命运就此转折——他在热那亚结识了约瑟芬·德博阿尔内，并在米兰被介绍

给她的丈夫，法兰西共和国意大利驻军司令——拿破仑将军。

格罗与拿破仑的交谊，使他有机会随军征战并且搜集大量资料。他甚至比老师大卫更早成为拿破仑御用画家：1796年11月15日，格罗随军队到达阿尔科拉（Arcola），他画出拿破仑将三色旗插到桥头的景象，随即被任命为随军督察。1797年，格罗再获擢升，负责筛选拿破仑的艺术战利品，将优异者补入卢浮宫中。

1804年，沙龙中展出了格罗的《拿破仑视察贾法的黑死病人》（图2.8）。拿破仑远征埃及，受阻于阿克城下，军队暴发鼠疫。拿破仑亲冒疾疫往贾法医院视察，甚至和病人握手，令全军士气大振。这一尺幅巨大、气势恢宏的画作，尤以当代性和戏剧性受人瞩目。画中浓郁的色彩和激情的笔触，同大卫拉开了距离，预示了德拉克洛瓦的可能；朝现实感迈出的重要一步，又遥启梅索尼埃系列战争画的神思。随后，格罗又于1806年创作《阿布克战役》（Aboukir）
，1808年创作《埃劳战役》（Eylau）
，后者更是为他赢得了男爵的头衔。

波旁王朝的复辟并未让格罗失宠，反而当选为法兰西美术院院士，并出任美术学校教授。1815年大卫遭到放逐后，一众学生大都转事格罗，这相当于承认了他是大卫艺术的合法继承者。1811年到1824年间，他还获得了为先贤祠
作天顶画的委托。



图2.8　格罗，《拿破仑视察贾法的黑死病人》，布面油画，1803年

安格尔于1797年进入大卫画室学习，两年后他用钢笔和墨水临摹了大卫的《荷拉斯三兄弟之誓》，除了一丝不苟中透露出对师尊的敬仰，他的临本用笔果断、概括精当，足见他惊人的素描天赋和对大卫造型方式的深刻理解。1799年考入巴黎美术学院后，他又在第三年的罗马竞赛中，以《阿伽门农的使者》获得大奖。18世纪90年代进入大卫画室的这批学生之中，有人已经不满大卫的新古典主义，他们向古典主义之前、中世纪及文艺复兴早期艺术寻求灵感，安格尔作于1806年的《拿破仑像》借取凡·艾克根特祭坛画的图式，就已经不是对大卫的亦步亦趋了。（曲培醇，2014）

格罗和安格尔的早期作品受大卫的影响明显，但在后来的艺术道路中又发展出鲜明的个人特色。格罗的色彩更丰富，笔触更大胆，紧张、充满激情、富有戏剧性，既为浪漫主义先声，又是现实主义启蒙；安格尔则通过大卫找到了回溯文艺复兴的道路，向拉斐尔学习完美的形体、稳定的构图以及贯注其中的肃穆与高贵。他坚持轮廓和精准线条的突出性，以及珐琅般的冷色调。过分的暖色调是“反历史”的，艺术家因此“要用灰色，而非热烈的颜色”（Wolf, 2012）。只有很少时候，安格尔创作受到浪漫主义影响和异国情调的主题如宫女和浴女时，才会将色域轻微

打开。今天安格尔名声太著，相关作品的分析此处不予展开。此处略提一个事实，大卫流亡于布鲁塞尔时，安格尔资历尚浅，唯一寄托厚望的学生只有格罗。但后者的浪漫主义倾向颇令大卫遗憾，于是多次写信促使其反省。格罗开启了绘画的新方向，却无法彻底走出老师的阴影，这种纠结在晚年更趋严重。1835年，心力交瘁又感江郎才尽的格罗自沉于塞纳河。

1818年，保罗·德拉罗什开始跟随格罗习画，翌年便首次在沙龙中展出自己的作品。三年之后，更以《年轻的约亚被婶母约瑟芭所救》（Jehoshcba Saving Joash）为人所知。德拉罗什的绘画风格介于古典主义画派和浪漫主义画派之间，而能博采众长。从老师那里，德拉罗什学到了如何处理空间的景深和光影的分割。他提出构图唯一性的理论，在构思时先用蜡制作模型，反复推演，以求获得最具表现力的角度、光线和动态。

在题材的选择上，德拉罗什试图扭转从文艺复兴以来便在学院中建立、在大卫时达到顶峰的英雄主义，不像格罗和大卫的画中，对古典主义壮阔和宏大的追求偶尔会演变为浮夸；也不像老师的同学吉罗代和热拉尔那般沉迷于虚无感伤的神话，过分的阴柔以至于浮靡——他敢于将目光投向历史事件中的牺牲品，并以一种独特的女性气质使画面扣人心弦，兼具敏感与沉着。虽然岳父卡尔·韦尔内担任过法兰西罗马学院的院长，他也曾两次往罗马游历，但他中年以前的重要作品，从1828年的《英国女王伊丽莎白一世之死》到1836年《查理一世被克伦威尔的士兵羞辱》——异于古典主义题材的传统领地——几乎全部取材于英国王室的阴谋与叛乱，这个阴郁国家恰好契合了他的美学。1833年沙龙中展出的《简·格雷女士的死刑》（图2.9）是最为重要的作品之一。

“斩首”这一主题，对于刚刚经历大革命狂潮的法国民众并不陌生，即便是新生代的巴黎人，也会从文学、绘画和各种轶闻中获得这一残忍耸动的经验，何况悲剧的女性角色难免令人记起路易十六的王后玛丽·安托瓦内特。因而，德拉罗什的这件作品，既是历史的，又是现实的：窗外的光线分割了画面的构图，伦敦塔的牢房一半被照亮，一半隐在昏暗中。一袭白衣的格雷，完全占据了视觉的中心。虽然双手尽力维持平衡，但因摸索断头台的位置而前倾的身体仍然导致了她的重心不稳。观者亦随之搜寻画面以期获得平衡，最后将目光停在右侧几乎垂直于地面

的不祥之物上——一柄利斧。刽子手的指尖已经触到斧柄，似乎下一秒就将擎起，斩落。

这幅作品，除了巧妙地将故事情节与观众的心理需求联系在一起，德拉罗什还避免了脸谱化地描写人物性格。格雷女士蒙住双眼，后面的侍女一人转向墙壁饮泣，一人无力地闭上眼睛，神父和刽子手的面部更是笼罩在阴影之中。每个人物都处理得相当节制，完全没有类似主题惯有的夸张，但在所有细节的推动下，画面气氛渲染得更加真实、紧张、意味深长。仅以此画论，德拉罗什对古典主义形式感的领悟，当不在他老师格罗之下。但他的美学又绝非学院定义的古典主义，所以亦有评论家将其划归为消极浪漫主义画家之列。在他之前，很少有古典主义画家逸出传统的取材范围，在别处寻找灵感。德氏如此着迷于外国题材的非常之举，或许鼓励了他的弟子走得更远。



图2.9　德拉罗什，《简·格雷女士的死刑》，布面油画，1832年

德拉罗什是当时最富裕的艺术家之一。除了获得作品大量被版画和摄影复制的版税，当时欧洲有教养的阶层更是非常看重他的创作，在这些家庭之中，德拉罗什的作品常常被悬挂于老大师之侧（Wolf,

2012）。

但另一方面，德拉罗什的成功从来都没有获得评论界的一致称赞。1830年代，还有老派的评论家指责他重复主题来迎合公众喜欢情节剧和沉迷细节的口味。维克多·舍尔薛（Victor Schoelcher），在1835年的《巴黎世相》（Revue de Paris）上抱怨德拉罗什的暴力题材在细节中变得琐碎。除了简·格雷的双手摸索断头台，展出于1835年的《行刺吉斯公爵》（The Assassination of the Duc de Guise）中，猎犬嗅向吉斯公爵的血迹，也无非是故意制造一种轰动效果（Gotlieb, 1996）。

1836年，德拉罗什接下了制作一幅大型环形壁画（图2.10）的委托。这幅作品位于巴黎高等美术学院剧场前的环形墙面上，明显地受到拉斐尔《雅典学派》的影响。受巴黎美院建筑师菲利克斯·杜邦（Felix Duban）

的委托，德拉罗什在长达27米的墙面画上了75位不同时代的伟大艺术家。端坐于画面中间大理石座位的三位艺术家，是万神殿的创造者，建筑师菲迪亚斯（Phidias）、雕塑家伊克提努斯（Ictinus）和画家阿佩利斯（Apelles），众多人物间缀连构图的是缪斯。这幅作品中，德拉罗什明显回归了古典主义的正统：注重对称感、明暗的分布、动态的呼应与均衡。值得一提的是，这幅作品并未采取传统的湿壁画技法，而是直接用油彩画在墙壁上，细节更充分，创作时间也因此大为延长——直到1841年，这幅作品才告完成。



图2.10　a巴黎美院环形壁画局部之一

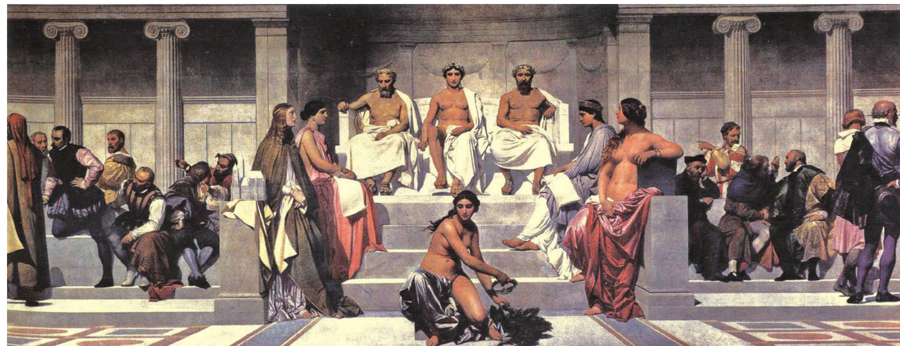


图2.10　b巴黎美院环形壁画局部之二

1832年，德拉罗什成为19世纪最年轻的美术院院士。当选院士的一年后，他获得了美术学校的教席，就此拥有大批追随者。格罗去世以后，德拉罗什继承了他的画室。从那时起直到1843年，德拉罗什的画室是大多艺术青年的首选，他教出了众多赢得罗马奖的历史画家和风景画家。任何时候，都有超过100名学生追随他习画。

德拉罗什的画室有两个大房间，一间画石膏像，另一间画真人模特。每日课程与德洛林的工作室相似，共五个小时，每小时休息15分钟，然后模特重新摆好姿势。德拉罗什会在周四和周六去画室，周四指导习作，周六辅导创作。他习惯高声指出学生的错误，尽管这令人尴尬，但其他学生便可以一同受益。

他的学生中，不少人都取得了令人瞩目的成功。这些学生包括库退尔、米勒、杜比尼（Daubigny）、热罗姆。其中，与学院风格联系紧密的是库退尔和热罗姆。库退尔继承了老师的折中主义，他的作品同样被认为是解决古典主义和浪漫主义矛盾的范本。虽然德拉罗什对于指导学生赢得罗马奖很有心得，库退尔却先后被罗马奖评委拒绝了六次。幸好他的判断力告诉自己，这是学院的问题，而非他的水准不够。1837年，他终于赢得罗马奖，但库退尔从未当选院士。日后的执教生涯中，他更是刻意将自己塑造成一个反学院的斗士。

既继承德拉罗什的艺术风格，又延续了他在学院中的地位和影响力的弟子只有热罗姆。热罗姆在17岁时前往巴黎拜师，第二年老师的工作室被迫关闭后，他是追随德拉罗什前往意大利的学生之一。在传记中，作者甚至使

用了“依赖”（attached）一词来描绘他与德拉罗什的关系（Cars, 2010）。这次游历几乎涉足意大利每处历史文化名城：罗马、威尼斯、那不勒斯……热罗姆获益极多，在笔记中写道：

我十八岁在意大利时才找到自我。我不再幻想工作室里的习作了，它们太弱……我现在要研究建筑、风景、人物、动物……这是我最快乐、最充实的一年，我肯定会取得很大进步的。（Cars, 2010）

后来热罗姆作品偏爱东方主题，也偶有古罗马题材的风俗画——后者说起来远不如英国画家阿尔玛-塔德玛（Lawrence Alma-Tadema）铺陈的罗马盛世淋漓尽致——就形式论，这类作品都源自对意大利现实风物的热情，而非那个凝固于文艺复兴艺术中的意大利。事实上，深深吸引热罗姆并让其终身感念的，不是他在弱冠之年便能亲眼见到大师原作的这份机缘，而是旅行本身的魅力。

1847年，热罗姆在沙龙中的第一次亮相，也幸得德拉罗什的鼓励。前文已提及，他以《斗鸡》（图2.11）一画获得三等奖，并且因此被视为新希腊风的前卫画家。
这幅以那不勒斯海湾为背景的作品中，除了两年前游历中南方灿烂阳光予他的鲜明印象，我们可以明显看到德拉罗什的影子：清晰的人物轮廓、雕塑般的肌肉骨骼、舞台化的动作、节制而含蓄的表情、画面重心的微妙平衡，甚至，在女性形象上与《简·格雷女士的死刑》一画稍作对照——两位画家何其相似。

从具体的作品中收回目光，在更宽广的视野中对照两位画家，则可以获得一种整体相似性。他们均是在古典主义的形式中，赋予了非传统古典主义的情感，有评论也认为热罗姆吸收了老师的浪漫主义气息。当然，浪漫主义这一概念不足以涵盖两人画中的非古典主义因素——德拉罗什作品中的感伤情绪在热罗姆作品中代之以近乎无情的客观，但起码两人的古典主义都并非仅仅是回溯的传统，则是学界的共识（Wolf, 2012）。

除了德拉罗什，另一名学院派元老格莱尔
对热罗姆也有特殊意义。结束意大利之行后，与大多数德拉罗什的学生一样，他改投格莱尔门下继续学习，并很快考入美术学校。1846年，即完成《斗鸡》那一年，他参加了罗马奖的选拔，因复试中素描不够充分而落选。他在这里结识的几位同学，均成为新希腊画派的代表人物。



图2.11　热罗姆，《斗鸡》，布面油画，1847年

热罗姆不再执着于罗马奖，部分原因应该是他已经游历过意大利。他将注意力转向沙龙，1848年以《阿纳卡尼翁，酒神和丘比特》获得沙龙二等奖。

1851年，热罗姆获得塞弗尔窑（Sèvres）的花瓶装饰项目，这件花瓶将会作为国礼赠送给参加1855年世博会的英国阿尔伯特亲王（图2.12）。
从形式上看，这项委托几乎就是小型的环形壁画。身着民族服饰的各国人民由两边向中心的三位神祇聚拢致敬，这种特殊的形式极易联想到德拉罗什为巴黎美院所作的壁画。这件作品在1853年沙龙展出时，戈蒂叶大加赞扬：

这种众神式的工业队伍，包括了世界各民族。中心泰然端坐的是丰饶、公正、和谐之神。采用这种纯粹现代题材来进行装饰，说明热罗姆能正视这种难题并加以克服。他将每一个国家都赋以女性形象，通过她们身上的古代衣裙，来反映其身份。（Cars, 2010）

这一节重在继承和延续，对每一代艺术家的创新性和差异性着墨不多。尤其后文将作为重点叙述的热罗姆，此处仅涉及他与德拉罗什的渊源，以及发展出个性之前的作品。

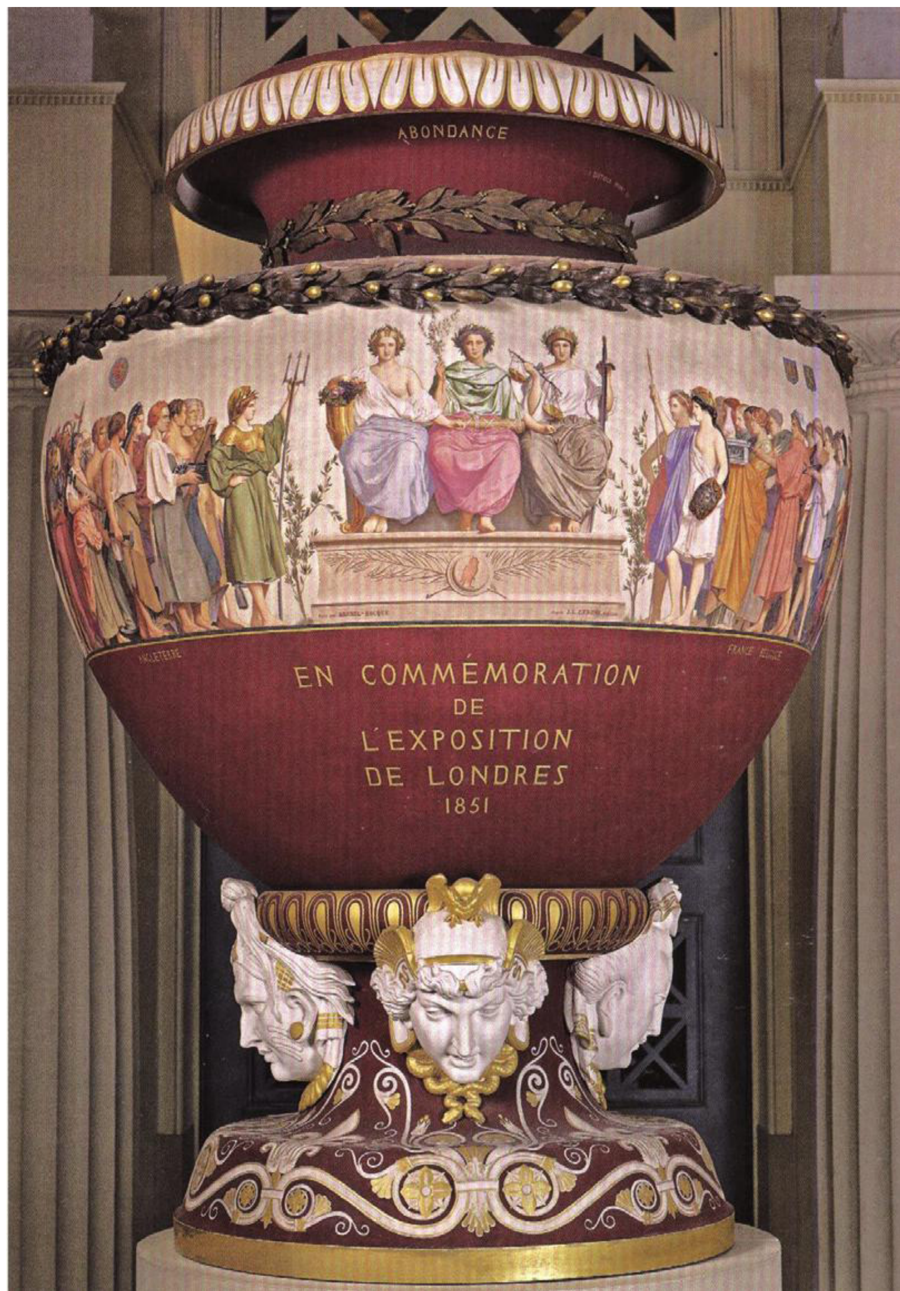



图2.12　热罗姆，塞弗尔花瓶装饰画，1851年

学院里最后一个辉煌的名字是达仰（Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret）。选择他作为这根线索的终结，不仅在于师承正脉，更在于他启迪了遥远东方的绘画现代性——中国近代伟大的艺术家、中国现代艺术教育的奠基人徐悲鸿先生正是以达仰为桥梁研习法国学院艺术，上

溯判然不同的欧洲绘画传统，并且在中国开枝散叶。达仰自小在绘画上禀赋超群，1869年入巴黎美术学校求学，先是在卡巴内尔的工作室学习，不久又转投热罗姆门下。从后来的作品回看，达仰的气质更近于热罗姆，他和早逝的勒帕热一道被尊为自然主义的代表人物。

达仰自1875年便开始在沙龙展览作品，五年后以《意外》一画获得沙龙一等奖，开始为人瞩目，但是他最终的出头之日却在1889年的十年展上

。一直掩盖其光芒的，正是世纪末席卷欧洲的自然主义风格的领军者巴斯蒂安·勒帕热（Jules Bastien-Lepage）。勒帕热与达仰亦师亦友，恰似六七十年前的席里柯与德拉克洛瓦的翻版——前者稍长，启一代新风，却因英年早逝使后者独领风骚——此时勒氏已去世五年，达仰终于以《布列塔尼赦罪朝圣仪式》（图2.13）正式宣示了自然主义远未枯竭，自己足可胜任接班人这一角色。

不同于老师热罗姆的异域情结，达仰念念不忘的倒是故乡的父老：那些混合着愚昧与虔诚的村民村妇。他下笔的真实恳切，固然与生于斯长于斯有关，还得益于老师已经运用娴熟的摄影术。热罗姆以摄影采集细节，达仰则有如最早的电影导演，挑选演员，化妆、置景、布光，完成素材的摄影，再以高明的剪接将其不着痕迹地纳入作品之中。这样精准的手段为批评家激赏，同样有民族学和人文地理的考量：这些作品记录了正在快速消失的民族或地方传统，将古代艺术的精华与现代精神完美结合。



图2.13　达仰，《布列塔尼赦罪朝圣仪式》，布面油画，1889年

主线之外，学院体系中的其他关系同样不可忽略，何况每位艺术家的成熟、艺术风格的确立、接受的影响并不单一。譬如刚提及达仰最先就学于卡巴内尔这一事实，已经提醒我们在更复杂的网络中展开研究多么重要。因为聚焦于19世纪下半叶，那么让我们将目光推及热罗姆的同代人：梅索尼埃、卡巴内尔、布格罗身上——这些学院同僚，虽然无人

可以匹敌他显赫的出身，享受有如皇权般授受的权力与声望——但我们同样可以在他们编织的人际关系和艺术影响中，发现19世纪学院艺术的复杂与进化。

来自蒙彼利埃郊区的卡巴内尔，早年便在当地艺术学校中显露出天分。1840年在兄长的陪伴下，前往巴黎继续学习，他选择了历史画家皮柯特的工作室。皮柯特早年曾追随文森特（François- André Vincent）和大卫习画——就这一层关系而言，卡巴内尔也算大卫的再传弟子——在1813年赢得过罗马奖。1832年，皮柯特获得了荣誉军团骑士勋章，并于1836年当选为美术院成员。

布格罗也出自皮柯特的工作室，1846年才从家乡拉罗切尔（La Rochelle）来到巴黎，稍晚于卡巴内尔。皮柯特不像德拉罗什那样个性鲜明，他的画旨也更加保守。也许我们不能从卡巴内尔和布格罗身上找到足够多的共同点，但是从他们对老师的继承上，与热罗姆对德拉罗什的继承相比较，就会发现这种遗传基因的强大。皮柯特受大卫的影响很大，他的成名作《爱与理智》（图2.14），构图、设色、用笔，几乎就是大卫作品的变体。但他似乎未能继承大卫的英雄主义情节，就连在描绘战争的作品《加莱围城》中，也很难体会到壮阔与激烈。

这也许是我们在卡巴内尔和布格罗画中感受到的总是细腻柔美大于庄严雄壮的原因所在。这属于一种臆测，因为未对皮柯特作品进行完整的梳理，单凭几幅作品，无法做出有效判断——只能从两人早年在皮柯特画室中学习时的作品来加以分析。幸运的是，皮柯特知道怎样赢得罗马奖——前文提及的皮尔，卡巴内尔和布格罗的师兄，同样在1841年获得罗马奖，并在1868年皮柯特死后继承了他的院士席位。

卡巴内尔和布格罗在皮柯特指导之下先后斩获罗马奖，得到直接面对大批文艺复兴原作并据此发展各自艺术的机会。卡巴内尔1844年的作品是《元老院使者向辛辛纳图斯献出专政权》（图2.15）。六年之后，布格罗在以《牧羊人在亚雷克斯河畔发现赞诺比亚女王》为题的竞赛中折桂（图2.16），同时获奖的还有前文提到的鲍迪耶（图2.17）。这两幅作品中，还很难看到典型的卡巴内尔或者布格罗风格。甚至，如果不标注作者的姓名，我们很有可能将两人混淆。除了稚嫩的手法带来的错觉，这种模糊性可能恰好反映19世纪美术院评判优秀的学生作品的标准——不需要展现过多的个人特质，或者说，教授相信这些特质一开始应该被谨慎地隐藏于学院的种种规范之下：首先是构图的均衡——通过人

物的组合和光线的设置来实现。情节的展现必须服从于画面本身，这样的理论可以追溯到普桑，实际上，对比普桑的大部分作品，这些罗马奖作品都有他的影子；其次是对人体解剖和结构的理解。作为检验的证据，画面中裸体或半裸的形象不可缺少，即便与故事情节联系并不紧密甚至牵强；第三点今日看来稍显荒谬，是这些作品都要求展现对衣纹的描绘。所以，不论故事发生在古代罗马，或千里之外的亚美尼亚，画中主要人物不约而同地身着长衫，袍服曳地。



图2.14　皮柯特，《爱与理智》，布面油画，1838年

这两幅作品的共同之处尚不止以上三点，比如相似的色调和略显沉重的情绪——但对于想要证明的问题，此三点已经足够。与其说这些分析使我们看到皮柯特对二人施加的个人影响，毋宁说是一个更为广大的背景，一种固定的学院教育模式在发生作用。这正可以解释皮柯特在美术史中名声不彰的事实，作为艺术家，他给予门徒个性化影响太少，但这或者正是艺术教育家的高明之处。将从古希腊、文艺复兴直至新古典主义等艺术传统告知学生，仅此而已——将选择的机会和更多可能交予他们自己手中。

成熟之后，更难从他们的画中找到与业师的相近处了。作为一代名家，他们显然会更加主动地吸取前辈乃至同代大师的优点，才能比老师走得更远，所以在罗马学院的几年时间中，卡巴内尔乞灵于米开朗琪罗，布格罗受惠于拉斐尔，既得益于皮柯特将其引向文艺复兴的伟大传统，又是个性寻求自我发展的上佳例证。



图2.15　卡巴内尔，《元老院使者向辛辛纳图斯献出专政权》，布面油画，1844年

从卡巴内尔在罗马的学习经历中，我们可以知晓法兰西罗马学院留学生活的许多细节。为此缘故，这段文字略微展开。

与同时获得罗马奖的比诺威尔（Benouville）兄弟经过一个月的长途旅行之后，卡巴内尔在1846年1月抵达罗马美第奇别墅，开始了为期五年的学习。别墅中聚集着众多年轻艺术家，个个心怀梦想、前程远大（Hirmer Verlage Munich, 2011）。

对于卡巴内尔来说，他的同乡好友阿尔弗雷德·布鲁雅（Alfred Bruyas）尤为重要。此人本想做艺术家，但不久发现自己更适合做一名艺术赞助人——正是他帮助卡巴内尔在巴黎获得了最初的成功。作为回

报，卡巴内尔为他绘制了一幅优雅的肖像：布鲁雅站在博格赛宫的露台上，衣着时髦，略带忧郁（图2.18）。卡巴内尔在罗马将自己全部交付于艺术，或许与他不善交际的性格有关，布鲁雅在夏末的离去使卡巴内尔更觉忧郁：

我已经过上了老年生活，完全献身给了艺术。我保持着独立，就像过去的维斯太贞女一样纯洁……此外，我已经厌倦了追赶幸福。它变得如同幻象，有什么用？特别是当我相信自己早已在艺术中找到它的时候……我把自己的自由全部献给艺术，就像别人献给爱情或诗歌一样。（Hirmer Verlage Munich, 2011）

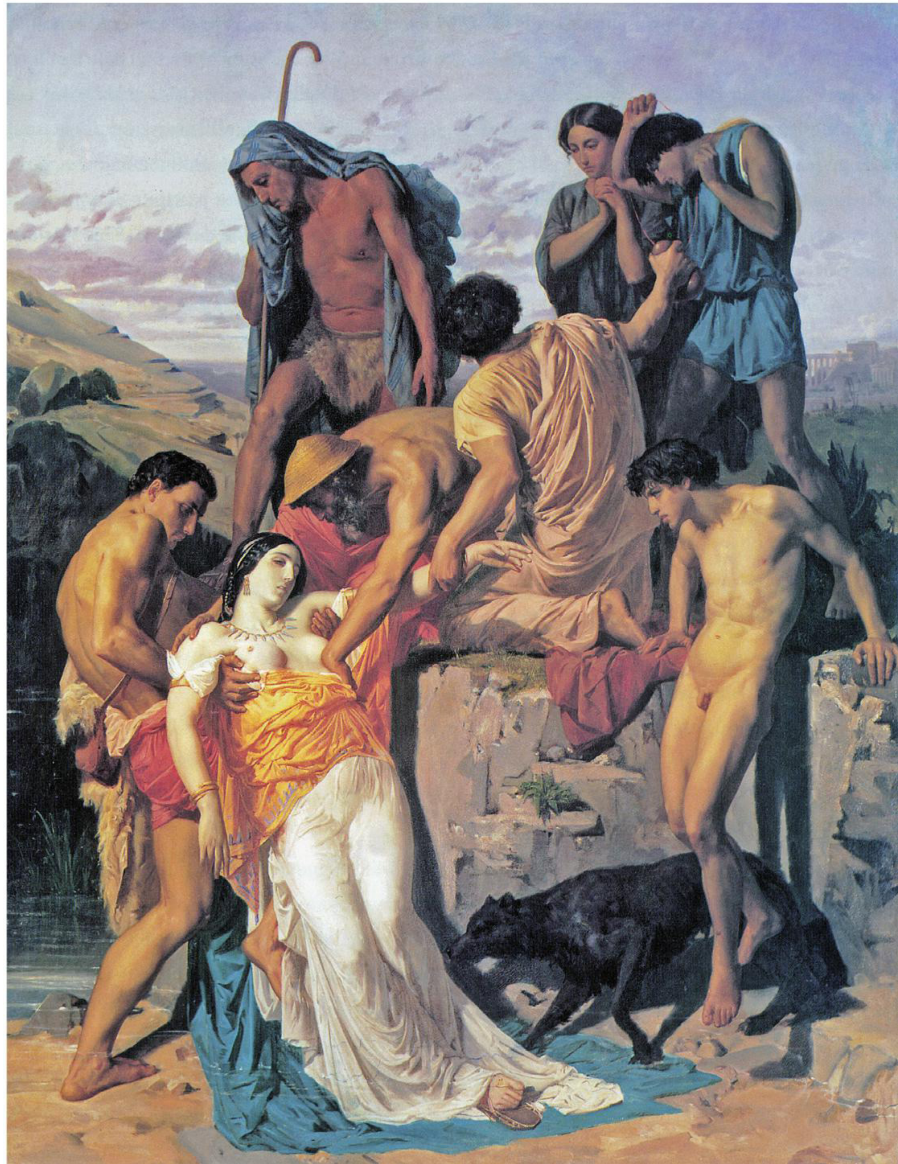


图2.16　布格罗，《牧羊人在亚雷克斯河畔发现赞诺比亚女王》，布面油画，1850年



图2.17　鲍迪耶，《牧羊人在亚雷克斯河畔发现赞诺比亚女王》，布面油画，1850年



图2.18　卡巴内尔，《阿尔弗雷德·布鲁雅》，布面油画，1846年

罗马学院对学生要求极严。除了每年提交一幅创作，还需要完成包括素描草稿在内的一定数量的肖像画，历史画家在头四年的居留期间必须临摹古代的大师作品。卡巴内尔表现出了一个模范学生的勤勉态度：按时完成所有作品，并且在1846年到1847年间临摹了法内西纳宫（Villa Farnesina）中拉斐尔的湿壁画。

但是，卡巴内尔在罗马学院并不是宠儿，至少开局不利。第一年，他根据希腊悲剧创作的《俄瑞斯忒斯》（Orestes），在提交后碰壁。学

院严厉批评了这张作品：尺幅超出了规定，构图松散。1847年卡巴内尔完成了第二幅作品《堕落的天使》（图2.19），取材于弥尔顿的史诗《失乐园》。在卡巴内尔之前，没有一个罗马学院的艺术家会以“撒旦，恶灵”为题。他大胆的创作，照例被苛刻的学院评委会拒绝，他们对这幅画的评价不高：“动作不对，绘制欠准，完成度也不够。”（Hirmer Verlage Munich, 2011）

卡巴内尔的第三张作品《施洗者约翰》，是借古喻今的针砭时弊之作。几个月的骚乱之后，罗马的共和政府接替了教皇的权威
。卡巴内尔对此极为不满，作品中明确表示出对教会的支持。翌年骚乱扩大，法兰西罗马学院受到严重冲击，全体师生不得不到佛罗伦萨避难。
之前短期开幕的年度展上，《施洗者约翰》颇受好评。但战事一开，事事停顿，这张准备提交学院的作品也只好留在罗马。



图2.19　卡巴内尔，《堕落的天使》，布面油画，1847年

学院在佛罗伦萨流亡了两个月。卡巴内尔和雕塑家奎拉奥米（Eugene Guillaume）同住，一道参观了乌菲齐美术馆。在一封给布鲁雅的信中，卡巴内尔写道：

这里挂满了拉斐尔、提香、安德烈·德尔·萨托（Andrea del Sarto）的肖像名作，我眼睛都看不过来。很大程度上，他们使我急于画出自己

的佳作。亲爱的朋友，不要忽视我愚蠢的雄心，宁可你为之惋惜：这次打击足以毁灭我的存在。（Hirmer Verlage Munich, 2011）

回到已被法军接管的美第奇别墅，卡巴内尔开始准备1850年的提交作品草图。他的《圣保罗在来自凯撒利亚的花丛中》明显受到临摹过的拉斐尔作品《圣体辩论》（Disputation）的影响。这张“至少65cm的草图上画了12个人物”，符合学院的规定，较以前提交之作更严谨。学院留给学生充裕时间来完成最后一张佳作，作为对五年留学生涯的告别。

布格罗在美第奇别墅的生活和卡巴内尔大同小异，只是不曾遭遇流离之苦。除每年提交作品外，他完成了拉斐尔的名画《凯旋之礼赞》（The Triumph of Galatea）（图2.20）的临摹——这份训练很可能便是他多年之后创作《维纳斯诞生》的诱因。更多的灵感来自旅行，和热罗姆一样，布格罗沉醉于意大利温暖湿润的气候，田园风光令他身心舒畅。但是罗马学院要求的是大气恢宏的历史画，布格罗首先要完成这样的课业：此一时期的代表作是1852年的《战斗的来普斯和半人马》和1854年的在世界博览会上获奖的《殉道者的胜利》，风格倾向于纯粹的古典主义。

同类型而名气更大者，是藏于奥赛美术馆的《地狱里的但丁与维吉尔》（图2.21）。这幅真人尺寸的作品绘于1850年，和同年获得罗马奖的《牧羊人在亚雷克斯河畔发现赞诺比亚女王》一样，具备前文所提及的三个要素，而论及构图的大胆，对比的强烈，还要更胜一筹。但丁与维吉尔隐在一侧，惊恐地看着光线照亮了两个肌肉饱满、互相撕咬的男子。这充满舞台化的布光和动态，虽然落入学院的窠臼，但布格罗却将这份肉体的暴力渲染得格外真实，使人过目难忘。布格罗和老师作品中的关联性相对模糊，只能看见大卫构图的某些影子，倒是和卡巴内尔早期的历史画更具可比性，两人都敢于分割画面，险中求胜，强调画面的张力。



图2.20　拉斐尔，《凯旋之礼赞》，壁画，1512年

和卡巴内尔一样，布格罗也面临着题材转换的现实考量，他在1891年的访谈中曾为此自辩。

19世纪下半叶，专事大型历史画而不及其他的画家绝无仅有，多数画家以鲜明的大型作品塑造自我形象之后，并不避讳作品的商业诉求。除以肖像订件为生计外，或独立潮头，或趋奉时风，总与新的时代趣味不谋而合。卡巴内尔从人体的典雅中提炼情欲，布格罗在50年代回归巴黎后，以清新的牧歌式作品迅速走红。他从拉斐尔的作品中获得灵感，将文艺复兴式的恬静重新赋予当代的田园，笔下的村姑、牧童个个眼神柔

顺，肌肤莹润，真实感远胜拉斐尔，却难及前辈的典雅。

作于1851年的《友爱》（图2.22）是这类作品的肇始——虽然，这幅画原本仍属传统的圣母子题材，只是后来在美国观众的眼中被取消了宗教属性获得更大市场潜力——自此，他不断地重复这样的主题。那些充满了浓厚的乡村风味和田园情调的画面中，在树林、田野或牧场的背景上，穿着白色的衬衫、单色的罩衣，戴着花的或格子图案方形披巾的农村姑娘，好像是坠入凡间的天使。

今日的美术史多将布格罗视为学院保守派的极端代表，这也不错，毕竟画家晚年有这样的言论："先生！我经常告诉我的学生们，人们必须寻求美和真，必须使作品达到极致。只存在一种画，就是能把毫无瑕疵的美和完善呈现到人们眼前的画，如同委罗内塞和提香的作品一样。"但将他的观点解作全盘复古则大谬不然，他对古典主义的新诠释完全是19世纪的。甚至，布格罗还是激进的，在当选为法兰西艺术家协会主席之后，他力主沙龙的民主和开放，不惜以学院的分裂为代价。他的对手，正是出身寒微的梅索尼埃。




图2.21　布格罗，《地狱里的但丁与维吉尔》，布面油画，1850年



图2.22　布格罗，《友爱》，布面油画，1851年

同上述画家的显赫师承和辉煌履历相比，梅索尼埃另辟蹊径。他接受学院训练的时间十分有限，即使与大多数独立艺术家比较也相形见绌——他甚至不是正式在籍的美校学生。梅氏的绘画技巧全是自学，早年从事书籍装帧的经历又使其绘画风格与出身正统的艺术家差异明显：他未曾受过严苛的素描训练，却通过制作插图、版画锻炼了造型能力；他也未如追求罗马奖的学生潜心于构图训练，却在插图的布局中发展了对画面的控制力。

对拮据的家庭来说，选择艺术无异于败家的浪子，但许多伟大的艺术家便是生于微末。普吕东（Prud’hon）
是石匠之子，吕德（Francois Rude）
是金工之子，米勒是农夫之子，雷诺阿是裁缝之子。这些年轻人的家庭不会支持他们选择艺术，梅索尼埃也是一样。1832年，他还只是一个药店的学徒，晚上才得空画画。父亲一开始极力反对，但是梅索尼埃的不懈追求终于感动他，给儿子一周的时间去寻找老师：承认梅索尼埃的资质并且愿意收他做学生。

梅索尼埃鼓起勇气，去拜访他唯一知道的名家德拉罗什。德拉罗什正在创作《简·格雷女士的死刑》，所以两人只是匆匆一晤，梅索尼埃甚至没敢拿出自己的素描作品请他指教（Greard, 1897）。

梅索尼埃正式的学画经历只有在柯内特工作室的短短五个月。这笔费用还是他的启蒙老师波提耶（Potier）
为其垫付的。据其自述，离开画室的直接原因是经济紧张，以及对画室风气的不适应：为了站稳脚跟，必须一而再地请画室同学喝朗姆酒，他已经为此借钱了。另一原因则在于柯内特教学管理上的松懈，梅索尼埃在工作室仅见过老师两次——一次是入学那天，另一次是老师来为他改素描。

在经历了不成功的意大利之旅后
，他必须暂时搁置艺术梦想，赚钱谋生。1830年代，在同龄人都忙于罗马奖的竞争时，他的工作，是为书籍绘制插图。虽然收益不错
，但是梅索尼埃渴望更有价值的生命：

那些被浪费在为生计奔忙的日子能还给他。但令人伤心的是……这可能吗？在一个二十岁的时候，正当生活在他面前展开；正当他拥有对艺术的激情；可以自由进出卢浮宫、国家图书馆（Bibliotheque Nationale）和植物园（Jardin des Plantes）的时候；能够用眼睛去看，用心去感受的时候，甚至连阳光都是免费的时候？（Greard, 1897）

30年代一系列出色的插图使梅索尼埃在书籍装帧行业名声鹊起。几乎每本由居尔梅（Curmer）、黑泽尔（Hetzel）、德罗耶
（Delloye）、杜博舍（Dubochet）出版的书籍都有他的手笔，具象写实，鲜有装饰性。在1840年到1842年所作插图《法国人自画像》（Les Francais peints par eux-memes）中，他塑造了各种人物典型：花花公

子、股票经纪人、运动员、老单身汉、诗人、皇家卫队上尉，这种世相百态的主题，包括插图的尺幅感，直接反映在他后来的油画作品之中。

同时，梅索尼埃也开始向沙龙提交作品。1834年，他的名字第一次出现在沙龙展目录中，参展作品也被“艺术家之友协会”（Societe des Amis des Arts）以100法郎购藏。1840年，梅索尼埃赢得第一枚沙龙金质奖章，翌年，他获得了二等奖。评委们的评语是，他“不光展现了在小尺幅上精妙的刻画能力，而且展现了巴黎社会的形形色色”（Hungerford, 1989）。1843年、1848年沙龙上，他都有所收获（Gotlieb, 1996）。

回忆录中，有两个片段记录了梅索尼埃与其他艺术家的交往，作为一个年轻的独立画家，这些交往便是他最重要的学习机会。里昂的同乡，虽然仅年长他几岁，却已功成名就的夏纳瓦德（PaulChenavard）于他颇多教益：

在1838年或1839年，他坐到了我的小书桌边。晚饭前，我给他看了我正在画的作品。《耶稣和信徒》（Jesus with His Apostle），现在已不知去向。夏纳瓦德看了很久，沉默不语。我向他阐明自己的想法，他还是一言不发。最后他在画室里来回踱步，全神贯注地检视每张作品，但仍不说话。在《大提琴手》（Violoncello Player）前，他停了很久。看完一圈之后，他说：“我猜你不会认为你做的这些事比拉斐尔要好吧？”“当然没有。”我回答说。“那么好吧，你一遍又一遍地去讲同一件事有何意义呢？你明知别人已经比你讲得好得多了啊！”然后，他让我回头去看《大提琴手》。“在这里，”他说，“你已经有了一些个人化的东西了，而且非常优秀了。”（Greard, 1897）

夏纳瓦德还介绍梅索尼埃与格莱尔相识：

后来他又带我去见了格莱尔，他俩关系非常好。对于格莱尔向他展示的所有作品，《浪子》（Prodigal Sons）、《漫画》（Cartoons），他都会说：“真棒！”他赞许一切，表扬一切，我很吃惊。我们下楼时，我问他：“你真的觉得这些作品都那么好么？”“你听到我特别赞许某一件作品了么？”他说，“或者说某一件比其他的要好？为什么没有？因为没有什么是让人印象深刻的，没有作品超出我们所见的。”（Greard, 1897）

但是这些人并未在风格上给予梅索尼埃太多影响。1860年前，梅索尼埃作品大抵是属于风俗绘画，除了《斗殴》（Rixe），包括1841年的《大提琴手》，1850年的《展示作品的画家》（A Painter Showing his Work），1855年的《画师》（The Draftsman）（图2.23）和1859年的《阅读狄德罗》（The Reading at Diderot）均属此类。他最主要的养料来自17世纪的佛兰德斯和荷兰风俗画。

和典型的学院画家相比，缺少罗马奖的训练与竞争是梅索尼埃最显著的弱点。他的绘画，反而也洗尽了学院画家对历史和古典的偏执，日后涉猎拿破仑题材时反而更能切中肯綮。1860年，梅索尼埃首次被提名为美术院院士，他名列七位候选人中的第六。第二年，他击败了老派院士们的首选亚历山大·赫斯（Alexandre Hesse），以黑马的姿态获此殊荣。这次当选，被视为民意的一次胜利（Hungerford, 1989）。

梅索尼埃在19世纪法国美术史中的确是特例。下文中，我们要探讨的是经历恰恰与之相反的群体：从学院训练中走出的独立画家。他们之中，单独名世的少，团体成功者多，后者又以巴比松画派和印象派最有影响力。那么，我们的叙述便以这两个流派的核心人物为例展开。

进入德拉罗什画室之前，米勒已经在诺曼底的艺术学校学习了五年时间。和许多地方上的优秀学生一样，米勒获得了公费赴巴黎深造的机会。他在德拉罗什画室中第一张素描是日耳曼尼库斯（Germanicus）的写生。根据课程，这张石膏像要画整个星期。米勒的天赋让高年级学生印象深刻，那时已经在人体写生班的库退尔便是其中之一。他跑到基础班上去取笑那些新生时，却在米勒的作品前停下来，叫道：“嘿，菜鸟，你这人物画得还不错啊！”（Boime, 1971）



图2.23　梅索尼埃，《画师》，布面油画，1855年

米勒进步飞速。德拉罗什不久便将他调入人像班，很快又允许他画油画，并为这位乡下青年的表现惊讶：“可以看出来，你已经习画很久了！”米勒接下来参加了创作班。尽管米勒在保守的创作课中非常消极，森希尔仍点出他的创作“具有个人风格，非常突出”。

这段训练对所有独立画家都意义非常。即便后来他们试图摆脱画室中的种种陈规，却还是留下了蛛丝马迹。布瓦姆在《法国19世纪学院绘

画》一书中对此多有阐发，援引米勒的案例更是别具慧眼。米勒在1838至1839年间所作的一张创作草图《圣艾蒂安投掷石块》（Lapidation de Saint Etienne）（图2.24），与后来的一张风景速写关系微妙（图2.25）。前者显然是学院的典型之作，构图、情节、动作都使人想起普桑，这可能是米勒为德拉罗什画室中每周的草图竞赛提交的作品（Boime, 1971）。虽是草图，我们仍然可以从中依稀见出米勒成熟期画作中某些特质：简练的面部结构，概括的衣纹，以及几何体块般的躯干。后者只是一张普通的海景写生，既不像是为某张创作搜集的资料，也并未发展成一张更完整的风景画。

两张作品都绘出日落的效果：地平线上，宽大水平的笔触铺出橙黄色的调子，上面接续蓝灰色的天空。几乎在同样的位置，日光从云层后透射出来。海景画中山崖的倾斜度与草图右侧构成相似，将远处峰顶的斜线一直延续到卧倒人物的轮廓上，清晰可见。如果我们留意到创作时间，难免感觉到学院绘画基因的顽强。三年之后——不管写生还是创作——看似毫无目的的一张作品，米勒竟然下意识地援引了一张从前的构图，带着深深的学院烙印。

印象派画家大都出身于巴黎的著名画室。据一份1831年的加贝（Gabet）所著《法国学院艺术家辞典》的随机抽查，233名艺术家中有103位参与过公共或者私立的艺术教育活动。巴齐耶、莫奈、雷诺阿、西斯莱的老师格莱尔虽然并非学院中人，风格思路却与学院派没什么区别。这位瑞士人性格和善，收费低廉，是很多外省学生的第一选择。而且，他的教学与罗马奖的要求颇为契合，1860年代多名弟子均赢得竞赛。格莱尔画风保守，有论者以为，他的作品不过是“缺乏生气的素描和灰暗的色彩”（Boime, 1971），带着“软弱的优美和冷酷的墨守成规。”（Boime, 1971）前文曾将他的一张画作与热罗姆的相近题材作过比较。

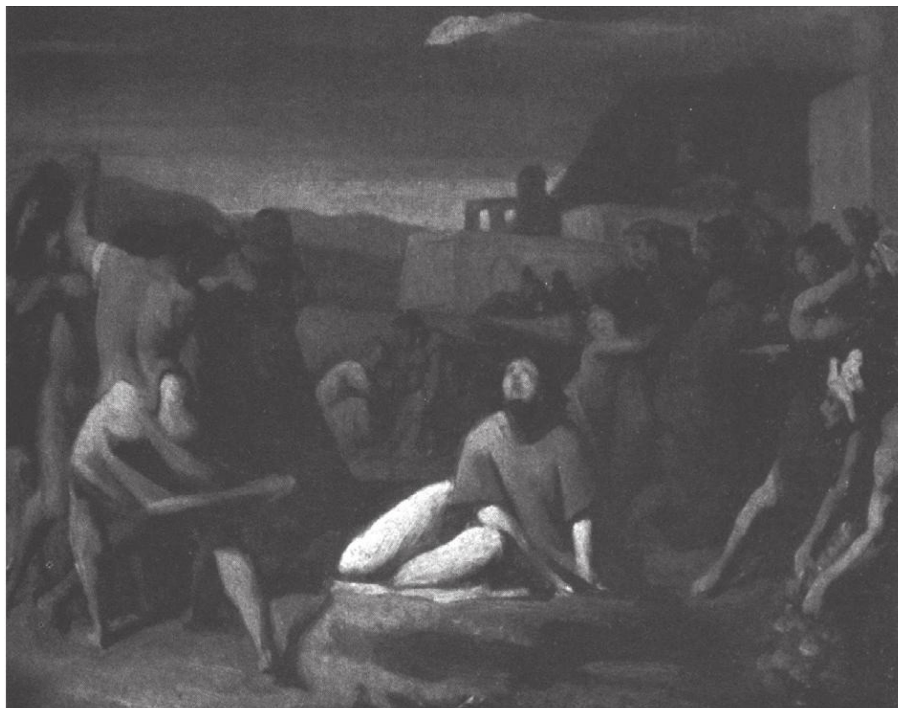


图2.24　米勒的创作草图



图2.25　米勒的风景草图

有趣的是，在对其画室的叙述中，史论家在某些观点上颇有分歧。约翰·雷华德的《印象画派史》中，援引了莫奈的例子来证实格莱尔的保守。他曾经告诫莫奈，应该时时牢记古典教律。“当一个画家画一个人时，他应该时常想到古代希腊罗马的东西。我的朋友，把自然作为研究的一个因素是对的，但是它提供不出什么好处。你要知道，风格高于一切。”（雷华德，1959）

接下来还有这样的文字：

他只叫学生要多画，预先在他们调色板上准备好调子，以便（甚至画油画时）能够专心画对象的外貌上的线条。格莱尔时常担心他的学生会画出“恶魔般的颜色”。要是说他会发脾气的话，那只是在他看到学生们画的不重素描而过分偏重色彩的速写的时候。（雷华德，1959）

仅凭上面的文字，我们几乎想象出一个克隆的安格尔。但在另一段关于格莱尔画室的文字中，他的形象却截然不同：

格莱尔要求学生对色彩大师的画作多加揣摩，巴齐耶听取了他的建议，除了每天常规的课业，他经常去卢浮宫临摹鲁本斯的作品。

格莱尔对风景画的态度与传统的轻视截然不同。他认为风景画地位尊崇，并终其一生致力于风景画。他就学于霍森特（Hersent）门下的六年间，便绘制大量风景；后来在近东的旅行时，也不曾辍笔。他的这种态度很自然地影响到六十年代年轻的印象派画家。正是这个原因，卡斯特劳（Eugene Castelnau）将格莱尔介绍给来自蒙特利尔的风景画家巴齐耶。（Boime, 1971）

1863年3月，巴齐耶和莫奈、雷诺阿、西斯莱一道旅行，沿途大量写生。这正是格莱尔给他们四人的建议：如果真想领会自然，就去户外写生（Boime, 1971）。如果说印象派画家在格莱尔画室毫无收获，显然有失公允。他们当中，巴齐耶对于罗马奖的渴望最为强烈，对待老师的指导也最认真。与印象派同人相比，他构图能力的优胜正是得益于画室中的训练，他的早殇使印象派的整体特质灵动有余而宏阔不足。此外，雷诺阿被认为受格莱尔影响最大。雷诺阿曾写信给友人道，“在格莱尔门下，我学会了怎样做一个画家”（Boime, 1971）。他另一番定义绘画的言论，认为绘画是“一门手艺，以一种手艺人的方式展现”（Boime, 1971），也是受到了格莱尔的深刻影响。1881年的意大利之旅后，他

刻意转回传统之中，从年轻时不屑的传统中汲取营养。

提及马奈，当然要先从他的老师库退尔说起。因马奈的巨大声望而获得关注，这是库退尔不能想象的。艺术史上将他定位为“马奈的老师”未必能令他满足。库退尔天赋超群，自视甚高，早年的老师格罗——和德拉罗什比较，库退尔的禀赋更接近格罗——曾经期许：“你将成为法国的提香。”（Boime, 1971）然而，库退尔并未成为法国传统绘画的集大成者，恰恰相反，他以一个地位含混的过渡角色引发了现代绘画的蔚然大观。库退尔先后六次向罗马奖提交作品，只有一次获二等奖。随后，他宣布顺从本能的驱策，从美术学校中退学。

库退尔质疑学院体系，宣称自己的教学方法与之完全相反，在开办画室的十五年中，他一直向学生灌输这样的思想。当然，库退尔并非纯粹活在理想的虚幻之中，他不再寄望于学院的荣耀，而是从富有的爱好者和政府高官那里获得赞助。但早年的屡战屡败让他一直对学院耿耿于怀：

就像我反对所有的科学形式那样，我无法学会学院的方法。我不能说学院教学是好是坏，因为我从未搞懂过。（Boime, 1971）

库退尔让学生毋须在乎学院艺术家的过分理性，而是专注于画面技巧和表达能力：“第一，你们必须精通绘制过程；然后寻找新鲜的灵感和表达内心的精神。”（Boime, 1971）他强调新鲜纯净的色彩，尽可能减少调和的次数。已经画在布面上的部分不要轻易改动，如果实在不满意，可以将颜色刮掉重画。创作中，他推崇自发性和果断下笔，这与传统的学院教学大相径庭。

与德拉克洛瓦观点相近，库退尔也厌恶所谓的“严肃绘画”，他曾如此阐述：

你们知道什么是所谓的“严肃绘画”么？它包含的经典主题从来没变过——就像同一个口袋里的东西——不用说，所有自然的形式都与此无干。（Boime, 1980）

库退尔还说，如果时间充裕，他甚至可以将所有“严肃绘画”的主题一一罗列，他对“严肃绘画”感到恐惧。库氏引述了自己在罗马奖的屡次败绩，归结为自己的绘画主题“不够严肃”。他拒绝学院绘画中的基本信条：自觉地将经典主题理想化，并且将画面处理得平滑如镜（Boime,

1971）。

据说库退尔曾与皮柯特比赛谁能教出更多的罗马奖得主。这个传言无法证实，很可能只是一个玩笑。以他反对学院教条的种种做法，这一目标显然遥不可及，事实也正是如此。他执教多年，从未有一名学生获得罗马奖，甚至没有一人能通过素描初试。这种情况无法用库退尔教学的疏漏和无效解释，不能排除是学院对其言论的刻意报复。另一种可能性是，在老师的引导之下，学生们主动放弃了这些竞赛。

马奈和另一位著名门生夏凡纳（Puvis de Chavannes），均未尝试参加罗马奖竞赛。一则轶闻证明马奈和他的同学对此兴趣寥寥：因为不满模特杜博思（Dubos）程式化的动作，马奈不停要求他保持一种自然的状态。这位著名的模特对马奈表示异议：

“马奈先生，”他说，“德拉罗什先生一贯对我肯定有加，很难想象您这样的年轻人竟不能理解。”

“我没有问您德拉罗什先生的观点，我只是给出我自己的观点。”

“马奈先生，”杜博思的声音低下去了，因为动情，他有些哽咽，“许多去了罗马的人都会感谢我的。”

“我们现在不在罗马，也不想去那儿。我们在巴黎，请让我们留在这儿。”（Letheve, 1972）

马奈并非没有将自己留在官方美术史中的抱负，他一直拒绝参加印象派画展多半是为此。但他选择的方式不是艺术学徒的因循渐进，而是在沙龙中的锐意进取。然而终其一生，这个目标总是若即若离，时远时近。夏凡纳成名虽晚，却比马奈幸运得多。他的成功是一个时代的典型，第三共和国因其壁画倍感荣光。学院将他拒之门外，他也自觉疏离学院的美学标准——这两位著名的门徒作出了同样的选择，我们不能不重新审视库退尔在学生中的影响力。须知，叛逆的马奈追随库退尔九年之久，尽管老师曾直言相劝：如果不同意我的教学，你不如早点离开（Letheve, 1972）。

虽然库退尔反对学院，教学形式上却大同小异。他同样强调素描，同样重视解剖学的价值，同样提倡学习经典作品中的构图形式。唯一差别在于他将佛兰德斯画派提升到与古希腊和文艺复兴同等重要的位置。

早在32岁时，库氏就意识到“古典主义 - 浪漫主义”二元论的幼稚，他反对虚假的古典主义，也反对商业化的浪漫主义，力图在古希腊、文艺复兴和佛兰德斯之间获得新的平衡（Boime, 1980）。

库退尔教学的另一特点是将草图视为完成作品的图像基础。这种可以追溯到威尼斯画派传统的方式，库退尔赋予其新的意义。对他而言，草图不仅是一个准备过程，本身亦可以成为最终效果的一种铺垫。换言之，在提香画中某些底层，库退尔将其提升到表面上来，作为一种新的元素构成画面。

这幅《女士肖像》（图2.26）有助于我们理解他的观点。以传统的眼光视之，此画只能算作草图，画面缺乏过渡的中间调子，黑白分明；笔触也过于狂放了。好像这个女人不过是库退尔蕴藏在笔触中激情的载体，本身无关紧要。尤其背景中交织而浓重的笔法，围绕着形象层层展开，如以传统标准衡量，简直不可理喻。有趣的是，库退尔画中人物无论神情动作，都无一例外地带有古典主义的含蓄。若我们的目光稍稍失焦，让细节在视野中模糊一片，那么，这仍是一张多么传统的仕女像。

库退尔并不隐瞒自己的美学倾向，他显然并非为革新而革新的职业艺术革命家，而是追逐快感的顽童——一点新发现便足以让他津津乐道：

为何要在画面混合出中间调子？不论你多么聪明，肉色自有色调，不是肉色，看上去就不对。中间色调意味着亮度减弱，你可以通过将画面的光线变得柔和加以实现。（Boime, 1971）



图2.26　库退尔，《女士肖像》，布面油画，1852年

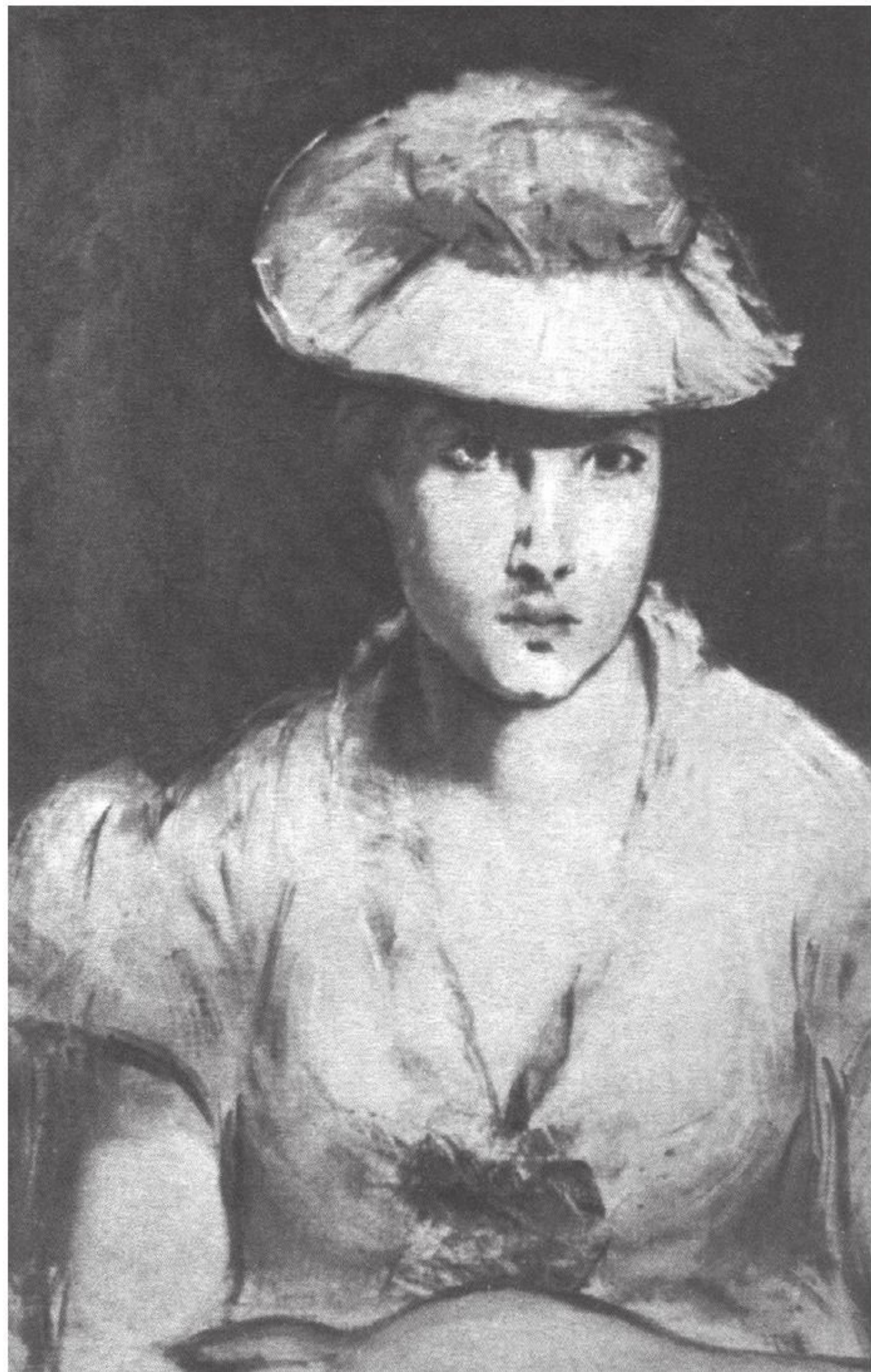


图2.27　马奈，《女士肖像》，布面油画，1855年

马奈的观点“光线自会形成单纯统一的色调”（Boime, 1971），极

像对老师观点的演绎。虽然他后来受西班牙绘画的影响，不是让画面光线变得柔和，而是借鉴了其强烈的对比效果。不论如何，师生达成共识：保留画面中最亮的部分。

马奈比乃师走得更远——绘画现代性自此诞生——不在技巧，而在观念。在这张构图相似的作品之中（图2.27），马奈运笔以及对完成画面的自信大胆都深受库退尔影响。但是，和库退尔画中充满古典气质的娴静内省相比，马奈笔端直陈真相：他绘出了一个女性在现实中常有的失神瞬间，双肩已经懈怠，正好画出了库退尔那一代画家视而不见的真实与乏味。

# 第三章 风格

## 一 主义之争

七月王朝之初，学院的古典主义开始遭遇挑战：兼收并蓄的风景画学派，明显倾向于浪漫主义；浪漫主义，作为学院古典主义的主要对手，也成功地站稳了脚跟。浪漫主义的风景画家和历史画家都专注于两个美学目标，一是通过速写式的作品丰富图像的表现力；二是宣称原创性。

学院也并非反对原创。二者的差异在于，学院派强调原创性是艺术精英的标志，少数人才拥有这样的天赋与能力；独立艺术家则强调原创是个性化和主动性的标志，人人均可尝试。

如何看待原创性只是两派的分歧之一。溯源古典主义与浪漫主义之争，需要回到17世纪两个画家的身上。他们之间并无交集，更无艺术观念的直接冲突，却被后人作为各自阵营的旗帜，激烈交锋。这两位画家，是普桑与鲁本斯（Peter Paul Rubens）。作为古典主义代表的普桑，拥有着天然的正统地位。他生于法国，在意大利留学多年，承继了意大利文艺复兴的古典主义，象征着古典主义在两个国家间的薪火传递。普桑的经历，成为一个多世纪以来理想的法国画家形象（贡布里希，1991）。他被作为艺术家的典范，后来每一位留学美第奇别墅的法国艺术家都像是复制他的生平，他本人也正是首任法兰西罗马学院院长。

普桑的作品，构思严谨，绘制工整，尤重布局的均衡。普桑藉由拉斐尔上溯古罗马至于古希腊，凝练了巴洛克的热烈和动感，代之以静穆庄重的古典主义美学。普桑学养丰厚，强调冷静的素描，偏爱沉吟审思的创作方式。他是总结性的集大成者，法国绘画后来的盛世，普桑实为开山鼻祖（图3.1）。鲁本斯亦在年轻时到访意大利，与普桑不同，他的启蒙来自威尼斯画派。他所追求的恰是威尼斯画派的扩张与广大：主题

更加辉煌，色彩更为绚丽，运笔更为恣肆。他将巴洛克绘画风格带至顶点，象征着征服一切的热情、愿望及能力（贡布里希，1991）。他与普桑，成为两种绘画风格、两种处事方式的典型（图3.2）。前者静，谦冲自牧，沉浸于出世般内省；后者动，兴高采烈，处处是入世的果决。

作为一代宗师，两人均在自己领域之内发掘极深，臻于完美，不待多言。然而，他们不曾料想的是，后人将各自的风格简化夸张为素描与色彩的绝对对立，并据此误解，在巴黎皇家美术雕塑学院中党同伐异。路易十四宠信的勒布伦（Charles Lebrun）
在美术学院普桑派与鲁本斯派之争中支持前者，推崇古典美术和拉斐尔，从而使这种风格成为规范，代代沿袭。鲁本斯派的支持者从威尼斯画派寻找理论依据，盛赞色彩是艺术的灵魂。之后，画家被推到非此即彼的境地中，进退间不容丝毫犹豫。普桑与鲁本斯之争是16世纪意大利素描色彩之争的延续，此时误会之深，已演变成是否接受古典传统的标志。普桑力主艺术应遵循古人的法则，“那些可敬的古代希腊人，世间美好事物的创造者，他们设计出来的各种样式创造了不可思议的奇迹”。（邢莉，2003）鲁本斯本人在向古典学习时，用功之深并不亚于普桑，他的文稿及言行中亦从未否定古典传统。他所反对的，是将古典传统仅仅等同于遗存的石像，自设雷池。但是，鲁本斯的古典主义叛徒这一身份，已是法国美术学院中的共识。

17世纪以后，两种观点的对立更是逐渐溢出艺术之外，成为政治、经济乃至道德范畴纠缠不休的话题（Mainardi, 1985）
。1755年，温克尔曼出版了《关于在绘画和雕刻中模仿希腊作品的一些意见》的小册子，赞颂希腊艺术中“高贵的单纯，静穆的伟大”，标举普桑为古典精神的继承者。18世纪下半叶，他的观念在欧洲范围内获得广泛回应，通过罗马回溯希腊成为一时之盛。正是在这样的感召下，大卫在连续四年角逐罗马奖终获成功后，沉浸于梵蒂冈的古典雕塑中，研习揣摩，自兹成就新古典主义风格。随着他的成功，凭借在法国乃至欧洲范围内的影响力，这一风格流布甚广，并确立为学院的核心美学。1810年，就在大卫的影响力接近顶峰之际，一位不甚知名的女作家斯塔尔夫人（Madame de Stael）出版了《论德国》，开启了法国浪漫主义运动先声。继她之后的司汤达（Stendhal）明确了浪漫主义在视觉艺术领域的责任，强调艺术的当代性。最初浪漫主义绘画的诸多概念原本是与大卫的艺术观抗衡形成的，并无明确外延，有时甚至自相抵牾。直到席里柯的《梅杜萨之筏》，才将司汤达定义为传达“某些人类情感或精神冲

动”的浪漫主义完美地视觉化（曲培醇，2014）。



图3.1　普桑，《吉曼尼库斯之死》，布面油画，1628年



图3.2　鲁本斯，《狩猎河马》，布面油画，1616年

对拿破仑的个人崇拜随着百日王朝一道终结之后，严肃绘画是应该回归古代经典，还是塑造当代的英雄主义，成为一时的议题，这也可被看作新古典主义与浪漫主义争端的开始。但艺术观念的分歧仍是狭隘地、老套地从技术层面生发——即素描与色彩的第一性上——两方代表分别是安格尔与德拉克洛瓦。他们对素描和色彩的理解与运用都各成体系，对这两组概念的解读也不尽相同。安格尔的素描概念，是一种整体的造型意识。他强调，画素描绝不是打轮廓，素描不仅是由线条组成的，其表现力还在于画面的内部结构，是艺术的雏形。安格尔有言："素描是高度的艺术诚实"（安格尔，2013），将素描提升到道德高度。但若以为安格尔忽视色彩则大谬不然，他的言论中，同样不乏对色彩的精妙见解，他崇尚的是提香那种真实可信的颜色（安格尔，2013），1822年，他临摹了提香的《维纳斯》以此向偶像致敬。

德拉克洛瓦重视色彩的表现力，并非就此否定素描的价值，更非借色彩之名义攻讦古典传统。在1859年5月9日的日记中，他把古物与米开朗琪罗和莎士比亚进行比较：

古物从不令人惊奇，从不产生庞大和狂放的效果，我们对它令人敬慕的创造感到很轻松自然；只有经过深思熟虑，我们才明白它们是如何成长发展，并取得无以伦比的至高地位。（Delacroix, 1951）

他注重的是二者的平衡。"艺术中一切重大问题都在16世纪解决了，在拉斐尔的画中，素描的完美、优雅和构图问题都得到了解决；在科雷乔、提香、保罗·委罗内塞（Paolo Veronese）的画中，解决了色彩和明暗对比的完美问题。"（德拉克洛瓦，2012）具象绘画都是以素描开始，以色彩结束；换言之，素描与色彩构成了具象绘画的两面，互为依存，缺一不可——构成画面的内在与外在因素被提到了同等重要的位置。

德拉克洛瓦的艺术观念，也自有形成过程。审视早期作品，可见他坚持认真的轮廓线和完成度（图3.3）。
20年代赴英游历之后，他发现英国绘画中素描和色彩以更自由的方式获得了平衡，于是深受影响。德勒克鲁兹对他奔放笔触中的天才推崇备至，也使德拉克洛瓦意识到那些速写性作品的价值所在
。此后他达到逐渐形成这种速写式的技法，并且用在完成的画面之中获

得想要的效果。在40年代末期前，如同《日记》所展现——德拉克洛瓦完全领会了起稿阶段对于完成画面的意义：

我的草图很好。它有时丢失了些神秘感；这是过分条理化的草图的缺点。按照画好的线描创作，安排人物的位置，会将草图消灭，这其实是一种无用的重复。要使完稿具有草图的特性，应该追求一种模糊性，不考虑细节。（Boime, 1971）

但他们各有侧重的艺术观确实造成了两种绘画理念，或者是绘画方式的明显差异：一种强调严谨的素描和认真的绘制；另一种则强调绘画中的即兴，赞赏天才的流露。两种理念的矛盾之一在于艺术制作程序是否将草图和创作分开。新古典主义者认为，若作品完成程度不够充分，应被视为一张草图，不应在公众面前展示。浪漫主义艺术家以原创之名行投机之实：浪漫主义者不完成自己的作品是为满足观众的猎奇，他们快速的作画方式可以减少每幅作品的创作时间，增加年产量。当然，新古典主义者承认某些浪漫主义画家的天赋，这些艺术家如果完成作品的话，将会达成他们的目标。他们觉得，绘画的表现力，不应该优先于认真而完整的光滑画面。



图3.3　德拉克洛瓦，《但丁的小舟》，布面油画，1822年

浪漫主义者注重画面之中个性的体现。绘画，不是仅为叙事，不是各种历史、文学、哲学、宗教的图像转译，而应有独立的艺术价值和自由的表述空间。这开启了绘画语言的自觉时代，雷诺阿坦承他追求绘画的快感："要是画画不使我感到乐趣，请你相信我是绝对不会去画的。"（雷华德，1959）七月王朝时期，大量艺术和装饰项目以公开招标的形式向所有艺术家提供机会，草图/完成这一矛盾更趋尖锐，因为这种竞赛的评判只能考量草图。反对者觉得对于草图的喜好将会让那些庸才胜过专家，新手粗糙的草图常被误认为是专家所为。支持者则坚持这样的观点：从草图中，而非完成的平滑作品，我们更能看出画家的天才。

这些年轻的革新者在20年代的沙龙展中大显身手。尤其在1824年到1927年的这三年内，所有的"浪漫主义者"都从政府的手中获得了委托（Loyrette, 2007）。七月王朝时，这种势头有增无减。一次国王肖像的公开竞争中，胜者是浪漫主义画家夏普马丁（Champmartin）。1831年，他获邀为路易-菲利普（Louis –Phllippe）画像，摹本将被张挂在86个辖区；讽刺的是，挑选出来临摹这些作品的不乏出身学院之人。这被认为是浪漫主义的一次巨大胜利。

这一时期的学院并非通常想象中的无所不能，就连它对沙龙的影响也被官方刻意抑制。举例来说，独立画家要求年度沙龙，学院强烈反对。为削弱学院的权威，路易-菲利普站在了独立画家一方。年度沙龙直接导致了法国艺术的变革，一位批评家从七月王朝的第一届沙龙中看出：

人们将会获得这样的印象：法兰西画派成为了法兰西风俗画派了。这么说可能更易理解：大型的、有意义的画作，过去常常是国家项目，现在不合时宜了；没有充足的时间来完成一幅大画，艺术家们都更愿意匆匆赶出四到五张小画，更不用说很多草图都被冠以创作的名义，代替一张完整的大画。以往我们担心没有足够的作品在沙龙展出，现在才发现多得放不下。（Boime, 1971）

除了绘制手法、画面完成度的差异，题材的选择也是两派的主要区别。新古典主义者选择的题材大体上离不开希腊罗马神话、圣经故事、历史传说。每一命题，都旨在体现古典精神，并以此实现教诲及传播的

功能。浪漫主义者倾向当代，但不以此自我设限，如德拉克洛瓦大量的近东之作，反复描绘狩猎、饮宴、赛马，将绘画表现力与美学价值奉为第一要义。逐渐地，这些在传统范围之外的取材成为浪漫主义的标志之一。虽然安格尔亦有描绘土耳其后宫异域风情之作，却被视为他钟情女性丰腴肉体的借口。

两方的论战看似具体而微的绘画问题，实则远超艺术范围，是19世纪法国政治角力在美术圈中的体现，每一流派身后都有着复杂而强大的政治力量，各有目标，各行其是

。由于浪漫主义的滥觞与德国关系密切，旗手德拉克洛瓦又从英国艺术获益良多，以致被视为败坏法国艺术传统的外国阴谋（Loyrette, 2007）。

对路易-菲利普本人而言，虽然他经常到画室中拜访艺术家，与他们讨论绘画主题和技巧，他其实对浪漫主义不算了解。不过，他明白成功政治家的出发点绝非一己之趣味，国王必须同阁臣及新兴的布尔乔亚阶级一同分享艺术。当然他也知道，对政府来说，艺术的宣教功能才是重中之重：通过艺术从历史中寻找国家的光荣比艺术品的美学价值更有意义。

于是，在两种对立之外出现了一种新的形式，历史学家和批评家称为“中庸之道”（juste milieu）。路易-菲利普有意识地创造中间道路的风格，找到一种妥协的方式使当时的社会对立达成和解。路易-菲利普因选举即位，格外注意各方政治势力的平衡。秉持中间道路的艺术家颇受欢迎，既能获得国王的赞助，作品又可深入民心。他们都精通平衡之术，虽然多少被牵扯到古典主义/浪漫主义之争里，但并非全心全意赞同某一方观点，而是博取众家之长。如前文所述的德拉罗什偏重浪漫主义的主题，却用学院派的技巧和风格来完成，韦尔内和谢菲尔（Ary Scheffer）在奔放的笔触和古典主义的清晰形式之间摇摆不定。

即便路易-菲利普逊位之后，对“中庸之道”的热衷仍未结束。最好的例子莫过于获得了1850年沙龙评委会金奖作品、库退尔的《颓废的罗马人》（图3.4）。这幅画面构成基于拉斐尔的《雅典学派》，汇集了经典学院派绘画语言，但细节中又充满了浪漫主义的绘画快感。罗特斯（Eberhard Roters）准确地抓住了整体印象：

如果站在离画很近的地方，领会库退尔的艺术，可以看见画作上充

满自信的、松动的、丰富的大笔触。如果从远处来注视画面，观者将会感受到的是柔和冷静的色调。这幅作品给人一种壁画的印象，但是，又立刻会从这种错觉中反应过来，因为整幅画面太像一个巨大的舞台在面前展开。（Nobert, 2012）



图3.4　库退尔，《颓废的罗马人》，布面油画，1847年

新古典主义与浪漫主义之争的背后，可以窥见19世纪法国学院艺术与官方艺术的区别：这两者既非同义，又非互为奥援。无论是七月王朝、第二帝国、第三共和国期间，学院总是不能完全把持国家艺术的权柄，虽然自建立之初，这便是它矢志不移的愿望。

理想化的学院，应该凌驾于政治之上，至少对各种政治理念与相应美学态度应是兼收并蓄，不稍偏废。然而学院一旦成为固定狭隘的利益群体，以唯一权威和正统自命，便不可避免地思维僵化，抵触所有意见相左的人事。通常情形，学院为政府的文化喉舌，美学理念恰好映照政治思维，为何在19世纪法国却屡有龃龉？探究原因，政局的震荡不稳难辞其咎。相较政治，文化的转向必然具有滞后性，更何况学院虽名义上属于大革命成果，事实上却几乎承继了王政时代的功能与理念。从院士的选拔机制中便可见出，罗马奖只是成功的开始，每一进阶都严格而残酷——精英性、使命感、专断性几乎便是学院的立身之本。

19世纪历届法国政府却不再有王政时代的特权。即便是几届非共和政府，帝王享受的也只是有限君权，议会及身后各阶层的利益，不能不

考量。这便决定了政府与学院之间具有根本分歧，只可临时合作，互相利用；而无同声合气，彻底一致的可能。例如第二帝国时期，1863年落选沙龙和教学改革便意味着政府与学院的巨大分歧。落选沙龙等于将评审的权力交还观众和媒体，意味着学院的权威可以被挑战，学院的尺度并非唯一评价标准；教育改革的目标旨在发展个性的表达和个人观点，从传统的束缚中解放，更是将学院的权力进一步削弱。

新古典主义与浪漫主义的争论，映射出学院中的另一陈规：绘画等级制度。直到19世纪中叶，作为等级制的核心，题材仍是学院中最重要的价值标准。沙龙的评奖机制中，这更是先决条件。然而，绘画等级制度终于在不到20年的时间内分崩离析，正是艺术风格多元化的后果。但从某种程度上说，等级制也是孕育出多元性的温床。所以，我们有必要将等级制作为学院艺术的另一重要特征，继续讨论。

# 二 绘画等级制

## 历史画终结

虽无明文规定，但几乎整个19世纪，沙龙奖一直属于历史画，即便作者是学院公开的反叛者——库退尔以《颓废的罗马人》获得大奖便是典型。沙龙既然以学院画家为评委会的核心力量，那么以历史画为唯一正统的原则在沙龙中当然有效。不过，早在1799年便有人质问这种原则的合理性："难道风俗画家没有任何权利去争取国家奖的荣誉么？学院看来已经下令只有历史画才可获奖了。"（Mainardi, 1994）19世纪中期以后，与风俗画相比，历史画仍然在沙龙中占据着优势，但这种优势正在被蚕食。1874年的大奖引发争议便是明证，当年的多数评委——由曾经的获奖者、获得国家项目的艺术家和学院画家组成——将选票投给了热罗姆的《灰袍主教》（图3.14）而非布格罗的《荷马与向导》（图3.15）。这与沙龙的惯例相悖，前者被认为是风俗画，并无资格领取沙龙大奖，受到评论刺激的热罗姆一怒之下拒绝了奖章。

考察不同时代，历史画不外乎以视觉形象勾连故事情节：要么以某件过去的事件或是当代具有影响力的事件为内容；要么是宗教内容，来自圣经、传说、神话和寓言——这些题材都可以通过几个甚至几十个人物的视觉化实现，并在他们之间创造出一种戏剧性的联系。早在15世纪，文艺复兴建筑师和艺术史论家阿尔贝蒂（Leon Battista Alberti）规定了历史画的主导地位，他指出，只有具备了深厚的文学教养才能掌握最难和最有价值的主题。唯其如此，画家才能提升自我，成为远胜同侪的佼佼者，甚至与诗人在智慧上一较高下。

巴黎皇家绘画雕塑学院1664年的章程中规定，非历史画家和雕塑家不得被授予教授头衔。费利比安（Andre Felibien）在《1667年皇家学院绘画雕塑系列讲座》演讲中，明确了人物描绘——尤其是历史事件、神话、宗教或寓言故事中的人物描绘，是最高级别的艺术事业，最能将艺术与纯粹的手工技艺区别开来。

17世纪末，题材的等级制在学院中被完全确立，秩序如下（邢莉，

2004）：

表3.1　绘画题材的等级

| 名称 | 内容 |
| --- | --- |
| 历史画（history painting） | 包括宗教故事、历史事件、文学、神话传说、寓言故事 |
| 肖像画（portrait） | 由画中人物地位决定，地位越高，肖像画层次越高 |
| 风俗画（genre painting） | 取材于日常生活，这一术语直至 18 世纪才正式启用 |
| 风景画（landscape） | |
| 静物画（still life） | |

18世纪法国美术史中，夏尔丹（Chardin）的地位绝不亚于华托。他笔下绘出了隽永、宁静的世界，如同温情细腻的镜头，记录下一幕幕闪现于日常中的片段，所谓生活气息，所谓平实之美，遥继维米尔（Vermeer）画品。他以静物画成名，却不能安于静物画家的身份。虽然不乏狄德罗（Denis Diderot）大力揄扬，获得路易十五赐居卢浮宫的荣耀，他的成功也不过是丰富了宫廷趣味而已。那个时代，即便维米尔再世，也只能承认这份描绘静物的技巧并非雅驯。

19世纪开始，绘画题材的等级制度日渐松动，成因是多样的：学院在政府寻求平衡的努力中被逐渐削弱；受制于绘制周期，年度沙龙中的历史画逐渐减少；新收藏群体的偏好，导致其他各类题材涌现——在沙龙中大行其道的，是原本列为第二和第三级的肖像画与风俗画——以至于安格尔直斥沙龙为市场。这类转变始于20到30年代沙龙政策的宽松，至19世纪中叶已成滥觞之势（Loyrette, 2014）。学院画家对此当然有所感应，实际上，他们同样是这一潮流的参与者和推动者，他们拓展艺术的边界，追求名誉和利益，互为因果，连锁反应。不论这些主宰画坛的艺术家的出发点差异几何，他们造成的事实无力辩驳：传统意义上的历史画就此式微了。

不少史论家将1867年安格尔的逝世视为历史画的终结和绘画等级制的最终瓦解。终其一生，安格尔以历史画落实古典美学，晚年却亲眼目睹了古典主义的渐趋衰败。所以他退出一切展览，以此自表。但即便是

安格尔，我们审度他后期的作品，也不难看出风俗画的倾向。比如他的土耳其后宫系列，已非传统严肃的古典，和中年雄心满满的壁画式巨作相比，诚然是小品，是古典的残篇了。

巧合的是，当年的世博会获奖名单也犹如历史的隐喻——获得了荣誉勋章的八位画家分别为历史画家卡巴内尔；历史风俗画家来自意大利的尤西斯（Ussi）、比利时的雷斯（Leys）、巴伐利亚的克奥巴赫（Kaulbach）（图3.5）；风俗画家是普鲁士的克劳斯（Knaus）、法国的梅索尼埃和热罗姆；风景画家则为法国卢梭（Mainardi, 1989b）。这份名单中，历史画家仅卡巴内尔一人。除了风俗画家，原本居于第四等级的风景画异军突起，巴比松画家卢梭获此殊荣。一份来自政府的报告不无遗憾地宣称：

世博会评委们的决定宣告了“伟大绘画”已经在欧洲范围内遭到了抛弃。八枚荣誉奖章，只有一枚授予了历史画家。（Mainardi, 1989b）

文艺的变迁毫无疑问要从政治经济形势中寻找答案。其实在19世纪50年代初，那些敏感的批评家便看出了历史画不可挽回的颓势，他们主张一切价值都应因此重新评估。印象派的支持者卡斯塔纳里写道：“宗教、历史、英雄绘画都将随着神权与君权逐渐消失，支持这些绘画的社会条件，业已消亡了。”（Mainardi, 1989b）那么，我们是否可以反向得出这样的结论：那些哀叹历史画境遇的人，是否也是出于对王权制度的恋恋不舍呢？



图3.5　克奥巴赫，《萨拉米斯海战》，布面油画，1867年

虽然评论家和公众各执一词，或哀悼或庆祝，历史画都不再被当作法国艺术的最高成就和象征了。但历史绘画并未消失，一方面，如同能量的转移，或以新的形式原本表现旧的题材，或将传统绘制手法赋予新的对象。历史画与宗教、王权不再密不可分，其功能性被审美性取代，不是训导和教化，而是转变为更含蓄平易的形式。另一方面，历史画的界限不如从前明晰。即使是被视为最后一位严肃历史画家的卡巴内尔，他晚年的作品，其实也溢出了传统的取材范围。以1887年完成的《克娄巴特拉用死囚尝毒》为例，无论从尺幅、题材、人物动态、画面色彩等方面来看，都与严格的历史画定规颇有出入。以梅索尼埃为代表的一批画家转向军事题材，也正是历史画与时俱进的典型。

## 身份、题材、风格

当然，我们知道绘画订件和自由创作不同。接受订件意味着画家在一定程度上丧失了自由，他的作品首先要满足客户。但从另一方面看，画家能够获得订件恰恰是因为他之前的作品——很可能便是自由创作——使客户感受到了某种吸引力。他意识到艺术家的独特魅力和擅长可能会替自己实现一幅理想图景：不管是单人肖像还是主题性的大型创作。固然，命题作业会为创作带来限制，但高明的艺术家仍然有多种选择的可能——有时，这不啻一种激发。总体而言，无论是订件还是创作，出于职业道德，画家都会保持着相当的水准，风格上也具有或深或浅的个人烙印。所以，下文的分析便不再就这一差异性层面继续发掘，而是观照艺术家的整体形象。

1867年世博会的获奖名单中，热罗姆与梅索尼埃均被定义为风俗画家。画家禀赋气质不同，各擅胜场不足为奇。以题材分类法作为分析的起点或许有效，若继续深究，则往往显得简单。即便是回归到19世纪的历史语境中，在作为象征的安格尔去世，历史画随之终结后，绘画的题材不再成为雅郑的分野，原本明晰的画家身份也需重新定位。

伴随着新题材的出现，风俗画这一概念中被填进越来越多的内容。为追求论述的准确，评论界提出“历史风俗画”的新名词。与历史画相比，归入此类的作品较为轻松，不再负有沉重的职责，不再形同严肃的

训诫。夏赛诺（Ernest Cheseneau）
定义为："它减少了普遍语言的运用，转为本土化，并以较小的尺幅表述。"（Mainardi, 1989b）换言之，这些作品不再局限于历史画的传统领域，不再追求宏阔的气象和深远的意义。这类画家的代表被认为是德拉罗什，他甚至成为衡量这类作品的准绳。1867年以历史风俗画家获得荣誉奖章的意大利人尤西斯，不幸得此评价："二流的保罗·德拉罗什。"夏赛诺另一批评含混不清，说的也正是德拉罗什，"他用历史逸闻代替了真正的历史。"（Mainardi, 1989b）对于何为"真正的历史"，夏赛诺肯定与德拉罗什分歧甚大，但他应该也同意将德氏作为法国历史画分水岭的看法。和同时代的历史学家、政治家梯也尔（Adol-phe Thiers）一样，德拉罗什试图还原历史，使观众成为在场的目击者。"任何东西都不能成为历史再现的障碍，哪怕是艺术家个人的痕迹。"（Loyrette, 2007）他具有的艺术考古学倾向，在学院中影响极大，无论热罗姆或是梅索尼埃，都是其忠实信徒。

19世纪的美术批评尚不能脱离等级制的理论框架。相较而言，今天的艺术史采用了另一种模式，即赋予画家各种主义。"主义"一词，所重在楬橥画家的美学追求，哲学态度，比起机械的题材划分，也许更为贴切。道不同不相为谋——每种主义名下麇集的艺术家，即便身份、地位、影响力、艺术水准各不相同，致力题材或有差异，仍可被归入同一群体。

风格／题材，形式／内容，这两组词汇，成为切入美术史的两种方式。这两种表述系统，时或平行，时或交叉，又具体为每位艺术家的标签，层层贴满。下面三种定位方式，将有助于我们对艺术家的认识趋于立体。

表3.2　定位画家的不同方式

| | |
|---|---|
| 题材 | 历史画家、历史风俗画家、风俗画家、风景画家、肖像画家、静物画家 |
| 风格 | 古典主义者、浪漫主义者、自然主义者、现实主义者、印象主义者 |
| 身份 | 学院画家 、官方画家、独立画家 |

这三种分类，依照17世纪以来最理想的方式组合，应是将历史画家

／古典主义者／学院画家集于一身，这也正是法兰西美术学院倾力塑造的画家形象。巴黎皇家绘画雕塑学院创始人之一，尼古拉斯·普桑即是三者合一的楷模。19世纪大卫再次确认了这种形象，此后只有安格尔和卡巴内尔比较接近，虽然已经不如普桑般纯粹，但依然无碍于他们成为学院艺术殿堂中的圣像。

假如19世纪的法国仍处于波旁王朝统治下，社会阶级稳定，优秀艺术家依然复制普桑时代的升迁模式，从美院学生直至院士，最终将名字写入法兰西绘画史中，那么对于画家身份的辨识则简易得多，因为这三类标签当时本就不可分离：每一标签的授予，都出自学院，或者说，来自学院身后的王权。但历史不可假设，19世纪诸多主义涌入绘画的领域，与其说是艺术家的自我标榜，不如说是评论家的巧妙挪移——这些本不属于绘画评论，也非艺术家身份的固有词汇——进入了美术史，丰富、准确，同时也分解了艺术家的定位模式和评价标准。

关于每种主义在绘画中的形成、定义及范围，此处不多引申，目的在于尽量在美术史中展开讨论，而非陷入众多复杂的文化概念中寸步难行。以文学、哲学的概念移指艺术，本身便存在困难，所以不可能以定义校准每位画家甚至每一作品，以求严丝合缝之效果。模糊，有时比准确更实用，也更客观。

常见的美术史中，现实主义和自然主义往往被用于且仅用于指称独立画家，不单是艺术风格，而且暗含了道德标准：比如提及现实主义立即联想到库尔贝，提及自然主义则对应为巴比松画派。相应地，古典主义则被视为学院画家的专属，最多将部分官方画家囊括在内。

但当我们将目光集中于19世纪尤其是下半叶的学院画家时，如果不心存偏见——这一概念的复杂性便即刻呈现。经过大革命以来的种种社会变迁，艺术显示了前所未有的个性化，学院画家亦是如此。虽然接受的艺术教育大致相同，但是强调个体的差异，塑造个人的绘画风格和美学追求，均在这一时期获得鼓励。学院艺术家身份的复杂，即与学院艺术渐趋多元这一事实互为因果——虽然印象派及后来的现代艺术各种流派在旁强烈对照，使得这些多元化和差异性顿显晦暗不明——然而，正如前文提到学院本身在变迁中身不由己地承担了重要角色一样，它便不可能对院墙之外的各种艺术潮流置若罔闻，独善其身。

当然，在谈论19世纪艺术的多元性时，必须看到这种特点仍然生发

于学院。换言之，19世纪的艺术家接受的普遍教育——不管是上半叶还是下半叶——决定了所有艺术的新特性均建立于同样的基础上，即对于造型的把握能力。无论下文谈到的哪位画家，艺术风格在当时如何前卫，他们都具有较强的写实能力，以及调度画面的手段。此外，还应注意，无论是学院本身机制（学院教育中）已经将新风格纳入体系，作为日常教学内容传授学生，还是伴随着新的艺术家加入学院，意味着新风格逐渐为学院所接受

。不管这些艺术家接受的传统学院教育时间是否够长，身份是否够正统，这都意味着学院的多元化以不同的方式在逐渐推进，丰富自身传统，并赋予艺术史前所未有的面貌。接下来，我们试着从19世纪下半叶最重要的几位学院画家作品中，逐一探讨浪漫主义、现实主义及自然主义的因素和影响。

# 三 多元的学院

## 浪漫主义

浪漫主义实在发轫于学院。除德拉克洛瓦外，这一流派的重要画家如席里柯，也就学于格罗画室。随着他们的成功，浪漫主义风格不知不觉中反哺学院，代表画家是德拉罗什。他年轻时便成为席里柯和德拉克洛瓦的友人，受其影响。晋升院士之后，他混合了古典主义和浪漫主义的风格自然在学院中延续下去。他最知名的弟子热罗姆作品中也不乏浪漫主义的影子。

即便是处于古典主义继承人地位的卡巴内尔，作品中仍然可见浪漫主义因素。有评论家已在早期作品《嘲弄基督》（图3.6）中找到依据。这件1845年的作品曾因画中士兵的服装不合时代招致批评，这些服饰和道具正是借鉴了藏于卢浮宫的提香作品《荆棘王冠》（Hirmer Verlage Munich, 2011）103，后者一向被追溯为浪漫主义的另一源头。如果说这种解释多少显得牵强，以下的作品则显示了他对浪漫主义的尝试并非偶尔为之，而是富有逻辑的连贯。卡氏在留学罗马时期的重要作品《阿尔巴亚德》（Albayde），即来自雨果《东方诗集》（Les Orientales）中的人物。1852年，卡巴内尔在沙龙中展出的《维尔利》（Velleda），也是选自法国浪漫主义的重要章节（Hirmer Verlage Munich, 2011）。他负责的巴黎市政厅装饰画中，其中一段主题为《十月，落叶》从雨果的《秋叶》中获得了灵感。“这不是一首躁动不安的诗，它是平和的，沉静的，就像是每个人的梦境。”（Hirmer Verlage Munich, 2011）

卡巴内尔逝世后，评论家拉芬斯特（Georges Lafenestre）回忆：

这个圈子里最为拟人化的创作，浪漫主义创作，便是象征着十月的《落叶》。一位俊美的诗人陷入热恋，他坐在美丽女子的足畔，女子掉头他顾，漠然无感……恋爱中的失败者，特别适宜于艺术家的情感表达……（Hirmer Verlage Munich, 2011）

莎士比亚是卡巴内尔创作的又一源泉。1857年，《奥赛罗讲述其战斗》是这一系列的开端。当时，很可能莎士比亚的经典已经出现在美术学校的课程表上，因为在他之前，已经有不少画家从中汲取灵感了。除德拉克洛瓦、夏塞西奥（Theodore Chasseriau）
之外，安格尔弟子雷曼于1846年沙龙展出了《哈姆雷特》和《奥菲丽娅》，加拉贝特（Charles Jalabert）更是与卡巴内尔同时在沙龙上展出了《弗兰西斯卡与马拉特斯塔之死》（图3.7）。



图3.6　卡巴内尔，《嘲弄基督》，布面油画，1845年

如果说卡氏早期的浪漫主义仅仅是体现于题材，或者某种情绪之中；后来的作品则是愈发披露了浪漫主义绘画元素，以1875年的《塔玛尔》（Tamar）为例——大胆的补色对比、对于质感和笔触的迷恋、弥漫画中的颓废气息——与德拉克洛瓦的《沙尔丹纳帕之死》，异曲同工。莎士比亚的作品为他绘画的变革提供了契机，文学与绘画的关系，有时是约束，有时却变为绝妙的借口：卡巴内尔遂一变早期色调的沉稳含蓄，转为辉煌大气。

德拉克洛瓦对梅索尼埃的提携与奖掖不遗余力（Gotlieb, 1996）。梅索尼埃对德氏亦是推崇有加，在其艺术随笔中，不止一次地赞美（Greard, 1897）。梅氏草图中——即便是很小的幅面中——线条恣肆、敷色浓郁，接近鲁本斯/德拉克洛瓦系统，不难看出浪漫主义的特征。但是，梅索尼埃正式的作品里，草图式充满活力的效果和启发性的笔触都完美隐藏于严谨的制作下，不曾轻易显现。梅索尼埃对作品要求极严格，每次展出的作品都是精心挑选的，他不愿以草图示人（Boime, 1971）。他认可的正式作品之中，从技法到题材，均能贴近浪漫主义严格标准的，《巴黎围城》（图3.8）为仅见。



图3.7　卡巴内尔，《弗兰西斯卡与马拉特斯塔之死》，布面油画，

1870年

1870年，普法战争刚刚结束，梅索尼埃便着手这幅寓言画。他原本打算将作品以真人尺寸呈现，这一版本可能只是渐趋完善的草图。画中大片裸露的布面底色，随处可见的铅笔划痕，以及天空部分草率涂抹——虽然梅索尼埃与卡巴内尔和热罗姆比较，已经格外注意画面的节奏感、张弛度——这张作品的放松和即兴，仍与往常作品迥然有异。但是，较之梅氏的其他草稿，画面的完成度则远过之。即使是背景中人物的面部表情、服饰，委弃的军械战刀，都精心刻画过，更不用说占据前景倒卧挣扎的战士和马匹。无论梅索尼埃的动机如何，这幅作品原本意义何在，他认可这一画面，并将其作为最后版本展示，已经可以说明他接受浪漫主义对草图／完稿这一矛盾的探索，并力求将其统一起来。

这幅画面中更明显的浪漫主义因素，是拟人化的法兰西形象。她化身女战神，身披兽盔，立于三色旗下，右手执剑，目光沉毅；左侧一位受伤的年轻士兵倚在膝下：她同时代表着战士和母亲的形象，宛如德拉克洛瓦《自由引导人民》中自由女神的再次演绎。看似凌乱的画中，实则秩序井然。以女神为界，右侧伤兵被志愿者抬下战场，后面林立的刺刀则暗示着前仆后继的部队；左侧坚守阵地的炮兵，仍在不屈抵抗；前景中濒死的战士和战马直陈战争的残酷。这种寓言式的描述与德拉克洛瓦名作如出一辙，解作梅索尼埃在多年后向前辈的一次致敬，亦无不可。



图3.8 梅索尼埃，《巴黎围城》，布面油画，1870年

## 现实主义与自然主义

1846年，波德莱尔在其沙龙评论末章“论现代生活中的英雄主义”中鼓励画家描绘日常生活，发掘其中的史诗性：

说到服装，那是现代英雄的外壳……（它难道就没有）自己的美、与生俱来的魅力了吗？这个令我们受尽折磨的时代，它那暗黑瘦削的肩头上铭刻着永世伤悲的印记，这难道不是它必备的外衣吗？（曲培醇，2014）

瞩目并描绘日常生活，绘画史上早有先例。17世纪的荷兰小画派专于此道，法国也有夏尔丹笔下展露的一份份静谧人家。但这些绘画尚不是波氏期待的日常史诗，直到五年之后库尔贝巨作《奥南的葬礼》在沙龙上横空出世。画中送葬的人群肃穆沉郁，既不同于前人描绘死亡的崇高感，又缺乏戏剧性，只是真实再现了外省生活中的一瞥。然而，以如此巨大的尺寸和庄严的群像赋予日常生活神圣感，足以宣示一种新美学

的诞生。

《奥南的葬礼》不带明显的阶级意识，更近于自然主义，所以艾黎·福尔（Elie Faure）将库尔贝的现实主义看成自然主义的先导不乏合理性（福尔，2010）。但库尔贝本人强势的性格决定了他与对象之间不可能始终保持着自然主义的距离感。《碎石工》中，他以艺术家的深刻同情描绘底层社会的真实，正是为现实主义绘画定调的标准之作。可对库尔贝来说，现实主义本身便不是作为严格的理论概念出现——与其以此界定他1855年的个展，莫如将其看作库氏遭到世博会拒绝后的一种革命姿态——即便是那次展览上最重要的作品《画室》，其浪漫主义和超现实主义色彩无疑更为强烈。因此，我们既无法从他命名为“现实主义”画展的全部作品之中得出一个明晰的定义，更无法以此定义核准同代的其他作品。

当然，不管概念多么模糊，这次展览的重要遗产之一仍然是现实主义由此得以确立。在贡布里希对现实主义精审的辨析之中，库尔贝的部分作品阐释了最常见的现实主义概念。这一层面上，现实主义在绘画中几乎被狭义地当作题材决定论——或者描绘苦难、下层民众的生活，唤起同情；描绘上流社会则被认为必然出于批判的动机。以此为标准，与库尔贝归于一类的是杜米埃（Honoré Daumier）。杜氏的作品是一部世相百态的讽刺大全，涉及七月王朝至第二帝国期间政治、经济、文艺诸多方面，更兼他早年专事漫画，无论批判强度和传播广度，都远在库尔贝之上。不过，几乎同时的米勒和稍晚的布雷东（Jules Breton）、罗萨·博纳尔（Rosa Bonheur）（作品《纳韦尔的耕作：给葡萄树施肥》见图3.9）同样厕身19世纪现实主义的代表画家之列。此三人虽然同样将目光投注于乡村日常生活，态度却温和从容，直追劳动本色之美，不具革命家期待的煽动性。
尤须注意，布雷东于1886年鲍迪耶逝世后接任美术院院士，跻身学院派之中；博纳尔也以动物画领域的杰出贡献被官方两次授勋。因此，后来的现实主义显示了更加宽泛而模糊的概念，既不囿于画家的身份，也并不指向专门的阶级立场，库尔贝标榜的革命性随着艺术史的铺衍逐渐被稀释了。

将问题简化并限定于绘画中，按照曲培醇提出的分类法，自然主义“基本上是现实主义的修订版，没有库尔贝、米勒或布雷东作品中政治的或伤感的弦外音”（曲培醇，2014）。但对比布雷东和自然主义代表

画家勒帕热的大部分作品，很难将两者明显地区别开来。他们的立场，在每幅画中投射不同程度的情绪，有时可被诠释为现实主义，有时用自然主义界定亦无不可。列宾，被认为是19世纪最伟大的现实主义绘画大师之一，创作《库尔斯克省的宗教行列》时，密友托尔斯泰来访。作家询问列宾，画旨是同情农民，还是批判地主？列宾答，不是这样，也非那样——显然更接近于自然主义的立场。艺术史家克拉克对此同样抱有警惕，他告诫人们注意艺术表现社会的模糊性。他在《人民的形象》中写道：

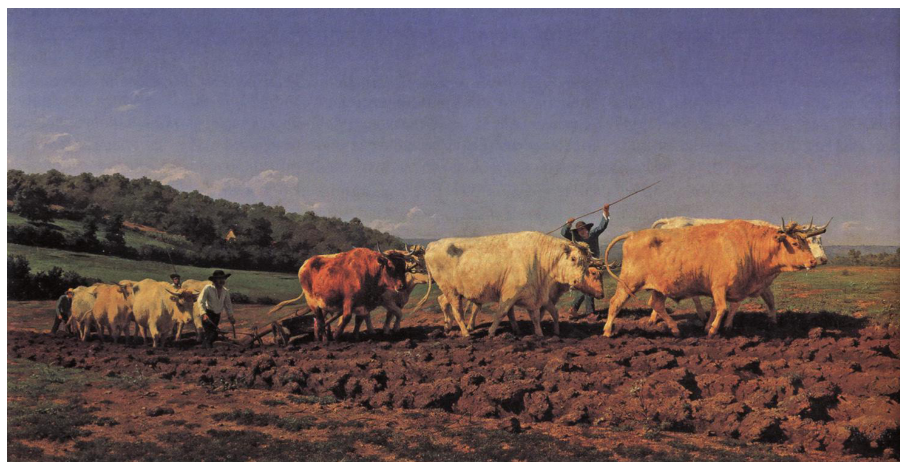


图3.9　罗萨·博纳尔，《纳韦尔的耕作：给葡萄树施肥》，1849年

我对于艺术作品反映意识形态、社会关系和历史的观点并没有兴趣。同样，我也不想将历史看成是艺术作品的背景。因为这些在艺术作品以及艺术作品的创作中基本上是缺席的，只是偶尔露面。（米奈，2007）

贡布里希在现实主义讨论的最后一个层次时，将其与自然主义等量齐观，单就形式论，二者均可视为“风格化”的对立面。要言之，因为现实主义的题材决定论和模糊性，与自然主义在某种程度的重合，都使本文在接下来的讨论中倾向使用自然主义这一概念，强调从风格化和形式感转向真实性的大趋势。这样的分类法较易将我们的视野从政治化的角度解脱出来，代之以艺术本身的丰富，以及考量标准的纯粹。但涉及典型意义上的现实主义作品，仍会单独拈出，加以阐述。

虽然在19世纪下半叶成为学院艺术的代表人物，但梅索尼埃独特的艺术经历全然是非学院的。梅氏一开始就不受到学院的束缚，从插图中

发展了自己的绘画风格，以描绘17世纪的法国众生相奠定地位。1857年，戈蒂叶赞扬梅索尼埃避免了哲学和文学的主题。准确地说，选材上的有限性正好使他可以获得绘画的深度：“梅索尼埃，在我们所有画家之中，可能是最严格限定我们称为绘画的条件的”。（Gotlieb, 1996）这种限制使他避开了泛滥于同代画家作品中情节夸张的、说教的主题。换言之，梅氏很早就有意识地反对古典主义的陈规，从谈论安格尔时的态度可见一斑：

安格尔是贫乏的。他的画都是由故纸堆中翻出来的。但当他从自然中获取养料时，他画出了多么精妙的素描啊！（Greard, 1897）

梅索尼埃将主要精力用于解决构图和刻画等技术问题上，专注于姿态、容貌、人物服饰最微小的差异——戈蒂叶称，他几乎可以看到画中人嘴唇的翕动。作为德拉罗什的私淑弟子，梅索尼埃遗传了他的考据癖，这被视为自然主义的作风。左拉有言，我看见什么，我说出来，我一句一句地记下来，仅限于此；道德教训，我留给道德家去做，与梅索尼埃绘画中的巨细无遗殊途同归。保守的评论家布兰（Charles Blanc）抨击法国画家将自己限制在“轶事的、熟悉的、纯粹描述性”的作品之中，直接将自然主义与风俗绘画联系起来：“梅索尼埃和热罗姆的这些作品拥有的只是偶然的真实，是个人从直接自然中获得的，是运动中的肖像：他们只是风俗画。”（Gotlieb, 1996）

梅索尼埃一度将自然主义手法与古典造型语言结合，这次尝试很难说得上成功。在1884年沙龙评论中，勒芒尼尔（Camille Lemonnier）提到了梅索尼埃1855年作品《斗殴》（图3.10）：

“梅索尼埃在《斗殴》中画了两个人执刃相向，他并未完全忘记拉咖蒂耶尔的动作，类似在剧场中激起颤栗之感。”（Gotlieb, 1996）值得注意的是，勒芒尼尔坚信这是在工作室里使用模特的缺点，反过来看，写生乃是成就梅索尼埃自然主义的重要一环。

根据柏拉图的理论，记忆是由想象构成的。就此意义而言，视觉艺术家在进行创作之时，都不可避免地会依靠记忆。这种记忆，除来自艺术家亲身经验之外，还包括前辈大师在他们心中潜移默化的影响。梅索尼埃和同代人显然已经开始自觉地权衡这种影响的利与弊，面对前辈的财富，他们态度审慎。亦师亦友的夏纳瓦德曾警告梅索尼埃避免像古代大师那样作画，即便这意味着对追求极致的一种否定。

梅索尼埃的艺术偶像可以列出一个长长的名单：米开朗基罗、拉斐尔、伦勃朗……《沉思录》中，他屡次充满敬意地谈及这些大师。不自觉地，他的创作借取了他们的某些元素，有时显著，有时含蓄，梅索尼埃以这种方式从过去的艺术中寻找庇护。在他无法忘情于大师和传统之时，他致力的自然主义在画面中往往显得次要，甚至多余。以《斗殴》为例，场景中道具、服装的年代感和真实性却因为模式化的构图和舞台化的动势而无足轻重。因为舞台上服装道具均被赋予抽象的符号性，自然主义在此语境之中完全失效。



图3.10　梅索尼埃，《斗殴》，布面油画，1855年

自然主义本身便是反舞台化的。古典主义中的夸张和格式化在梅索尼埃中期作品里逐渐消失，或许和他将目光转向室外有关。就美学而论，梅索尼埃在1850年展出的《街垒》（图3.11）无疑也展现出他的自然主义观点。但这幅作品被划入现实主义范畴，想必更易阐释，毕竟，面对这段不堪回首的惨剧，没人会将注意力集中在他精确的考证与表达上

。作为事件的亲历者，梅氏这张不盈尺的小画似乎更加意味深长。1848年6月，梅索尼埃以炮兵上尉的身份在国民卫队服役，驻守在巴黎市政

厅一带。当马特勒里（La Martellerie）的街垒被攻克时，他恰好在场。梅氏目睹了士兵被纷纷击倒，从窗户里被扔出来，地上堆满了尸体。

那种情形之下，我听到了严厉的宣判，这比我遭遇的任何事情都更加暴力。这些街巷里充斥着起义的激情，使人精神失常……（Greard, 1897）

1859年的索菲林诺之战，梅索尼埃又一次成为残酷的目击者。但这一次，和他在文字中的强烈表达不同，一种客观审慎的态度，一种严格的自然主义主宰了整幅画面。这种自然主义立场不仅体现在考据般翔实的细节中，

还在于艺术家有意识地远离空洞的英雄主义。诺伯特评论道：



图3.11　梅索尼埃，《街垒》，布面油画，1848年



图3.12　梅索尼埃，骑兵油画草图，1870年代

在这幅作品里，画家展示了现实主义的一切手段，忠实再现了一切可以考证的关于此战的事实。即使是选择一枚用于描绘细节的镜子，艺术家严谨有序的努力仍是不容忽视的。他的绘画去除了当时流行的伤感主义，以令人惊奇的手段达到了他的目标。这就是说，通过选择一个靠

近画面主角的位置，在那里，并没有什么特别的英雄主义。（Wolf, 2012）

作为狂热的拿破仑主义者，即使描绘拿破仑一世的战功之时，梅索尼埃也并未采取大卫和格罗的方式——真人尺寸的皇帝出现在近景或画面中央，以超人的姿态君临——他将激情转变为更严谨的考证、更客观的描述。虽然画家与拿破仑时代前后相接，但只是于1840年目睹了皇帝灵柩的回归。因而，在想象中还原拿破仑的戎马生涯，再现一位伟人的全部历史——既包括意气风发的胜利，也包括无力回天的落拓——而非一味歌颂对他更具吸引力。

选择拿破仑为主题，本身已颇具古典主义的意味，如同大卫的隔代传人。
比大卫更进一步的是，梅索尼埃要让拿破仑走下神坛，却仍不失其伟大。他拒绝为拿破仑绘制真人尺寸的单人肖像，理由是无法想象拿破仑被孤立起来，哪怕在画中，他心目中的拿破仑也永远在行动。

梅索尼埃试图通过五幅作品来概括拿破仑的一生。有如凝练的编年史，他以事件的年份为这个系列命名为《1796》《1807》《1810》《1814》及《1815》。梅氏不但搜集大量服装、道具，并以大量草图（图3.12）来不断完善构思。拉罗梅特（Gustave Larroumet）
的文章里，对此有详尽的描写，虽然他误以为这些草图是为先贤祠壁画准备的：

见我对他在短时间内做出如此富有成效的工作感到惊讶，梅索尼埃笑道："我已经为此准备了挺久了。"然后，从工作室的长架子上，他检出了捆在一起的一包画板。"看，"他说，"这是一个系列的草图，大部分是跨马的皇帝和将军，全副武装的哨兵、钢盔、军帽、剑柄、骑士和武装，正是从这些之中产生了真正的作品……同样的动作，或者服装的某个细节，都重复了五六次，每一个都能看出表现同样专注，绘制同样认真……我从未在别的画家身上看到过这样的劳动量、这样的道德感、这样的奉献精神。"这样的东西有好几立方"，梅索尼埃说着，又将这包草图放回原处。（Gotlieb, 1996）

除了草图，他还以文字整理思路，除了前文引述过的《1814》，这些与油画一一对应的文字如下：

1796。第一束荣耀和幸运之光。我们在意大利的加斯底里奥内（Castiglione）迎接夏天的破晓。我们看见半掩在小山之后的骑兵。在高处，是一排大炮；前景中，一条极深的步兵战壕。拿破仑单手执辔，沿着战线飞奔。初升的太阳照亮了他的脸庞。他和围绕在身边的所有人一样，散发出青春和活力。

1807。弗里兰德。恰是马伦戈之战（Marengo）
七周年纪念日。命运的自我宣誓。世界像一个圆圈，而拿破仑就是坚定的圆心。在他脚下，一队如痴如醉的骑兵在通过检阅时拼命效忠，全情呐喊。他像神明般崇高，不可逾越。

1810。艾尔福斯（Erfurth）。元首峰会。依照惯例，当每位元首进入国会大厅时，他们的尊号全被宣读。在这项伟大的仪式中，任何荣衔都不能被遗漏。当他们全部入座，大门又打开一次，司仪进号："皇帝陛下！"除此别无他语。看上去他像出席活动的唯一一人！

1815。帕勒罗丰（Bellerophon）。他坐在名为"皇帝之枪"的加农炮旁。身后是英国哨兵。（Greard, 1897）

这些文字对于我们理解梅索尼埃的绘画大有裨益，却显然不能简单当成图像的补充。梅氏以文学的方式为创作的必要准备，蕴涵其中的细节无疑体现出了自然主义的态度，但贯穿于文字及我们从画面中品读的情绪，何尝不可以视为古典主义的范本。

安格尔所代表的历史画传统随着他的过世一起终结时，热罗姆也在同年完成了耗时长达十年的名作《凯撒之死》（图3.13）。题材极为常见，聚焦于古罗马最动人心魄的历史时刻。这幅画原本有姐妹篇《死去的凯撒》，曾展出于1859年沙龙，现已遗失。两幅作品应是同时进行，均来自共同的文学资源《十二凯撒传》
：

面对着一圈出鞘的剑锋，他的脸被罩袍盖住了，袍子的另一头落在脚踝上，这样他就可以将自己低垂的身体盖住，体面地死去。二十三把剑挥舞着离开了，就像他还站在那儿一样……整个参议院乱作一团。凯撒的尸体躺了好一阵才被三个家丁用担架抬回家，一只手臂垂落在外。（Vergnette, 2010）124

幸好《死去的凯撒》在当年的沙龙后制作成铜版画印行，尚有存

世。岁月既久，图像也模糊漫漶，所以不妨参考波德莱尔在《1859年沙龙》中对这幅作品的论述：

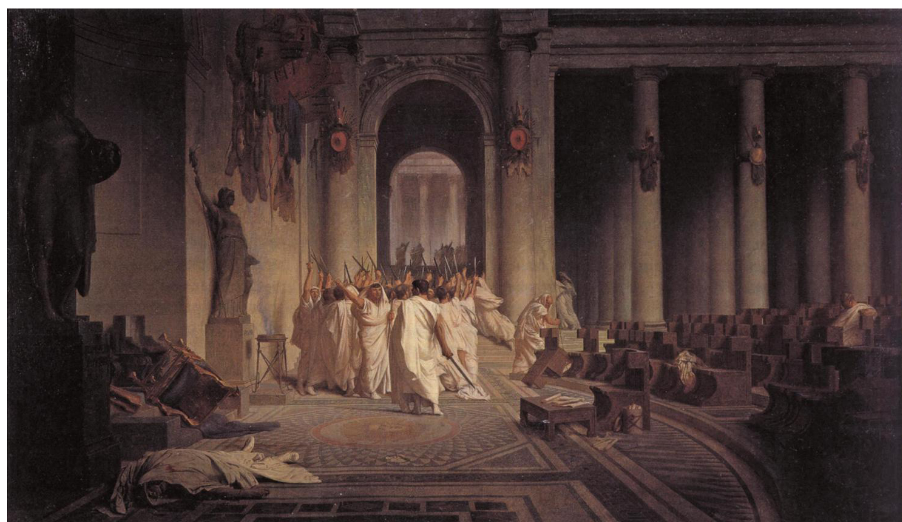


图3.13　热罗姆，《凯撒之死》，布面油画，1867年

当然，这一次，热罗姆的想象力全部展现出来了！作品描绘了一个格外惊心动魄的时刻，描绘了他理想中的凯撒，他从王座上被拽倒在地，独自僵卧。这个罗马人——同时是教皇、是演说家、战士、历史学家、世界之王——的尸体充塞了这间空旷荒凉的大殿。批评会如此评价这个主题，但它经得起最高的赞誉，这种效果具有真正的力量，所有的恐怖加在一起已经足够。对于所有熟悉罗马史的人而言，画家已经为我们巨细无遗地呈现了所有史实，开始是混乱，继之以骚动。（Vergnette, 2010）

留存下来的这幅作品尺寸远逊前作，但显然更加值得瞩目，热罗姆以此确立了独特的叙事方式，以事件取代了人物：前幅作品的主角凯撒和倾覆的王座几乎被遗忘在角落的阴影之中，画面中央，身着白袍的行刺者与反对派正向殿外涌出。在目光渐次推及画面其余时，会发现意味深长的细节，一位元老怒气冲冲地将座位推翻在地，最右侧，另一位元老颓然独坐，像是完全不能从震惊中苏醒过来。热罗姆以冷静、间离的态度还原了历史现场，并将这一事件的参与者种种心态微妙而深刻地展现出来。

和下一章将展开论述，同样完成于1867年的另一幅名作《各各他》

相似，热罗姆调整了叙述方式，刻意将目光从事件中心挪开，以另一种方式在场。他放弃了古典传统中决定性的理想瞬间，而是以悲剧无可挽回的时刻，找到了叙事的新可能。另一张由加穆奇尼（Vincenzo Gamuccini）
完成的同名作品——很可能热罗姆在访问那不勒斯期间见过此画——描绘的正是凯撒遇刺的瞬间，画面之中人物动作极其程式化，几同大卫的翻版。两相比较，热罗姆的作品极具自然主义的意味，映衬得前作中凯撒的悲剧和布鲁特斯的英雄主义苍白而空洞。而他的这一改变，恰好启迪了后来构建电影叙事的“寻常瞬间”（the ordinary moment）。帕伊尼（Dominique Paini）指出，热罗姆在《各各他》中，选取高潮之后的情节表现，加强了时间流逝的感觉（Paini, 2010），决定性瞬间会据此由观众想象完成。这种叙事正是电影式的，终结了舞台化的传统叙事方式。

即便热罗姆不具梅索尼埃般狂热的考据癖，他仍然不会允许历史题材的作品中出现些许纰漏。他以罗马庞贝剧院中的元老院为原型绘制了整个背景，又将许多细节精准的移植过来。例如，悬挂在圆柱之上的战利品装饰便是参考了德佐布里（Louis Charles Dezobry）《奥古斯都时代的罗马》（Rome au siecle d’Auguste）书中的图案。（Vergnette, 2010）

热罗姆的作品无疑具有古典主义的特质。这个经典题材的两次演绎，则很好地证明了他是如何不断在古典语境中发掘新的可能。和梅索尼埃一样，他在作品中展现的自然主义落脚点仍是学院的大传统，他从未打算背弃古典主义。

评论一再指责热罗姆和梅索尼埃纠缠于琐碎的轶事性趣味中，二人被归入风俗画家之列即源于此。这些评论家在形而上的古典主义泥淖中陷得太深，不愿承认历史原本就是真实、偶然和非典型的。热罗姆在历史画领域迈进的这一步，前辈画家同样无法想象——除却个人的天分与敏感，也要感谢时代提供了契机，他们或是主动利用，或是不谋而合：一方面是地理学、考古学、人类学的大进展；另一方面则是摄影术的发明。

1874年，热罗姆击败了布格罗，赢得当年的沙龙大奖。然而，热氏的胜利并不彻底，他的《灰袍主教》（图3.14）被视为风俗画，横遭指责（Mainardi, 1993）。相形之下，布格罗的作品《荷马与向导》（图

3.15）在舆论眼中——不管是题材还是创作方式——均更为传统。布格罗关注历史的方式，与热罗姆明显不同。《荷马与向导》中，人物的动态仍是舞台化的：荷马居于画面中心，侧面的顶光映在他的脸上，完美地再现了同名的古希腊雕像；牵着盲诗人的少年，面对吠叫的恶犬，仿佛置身事外，左手的石头毫无掷出防身之意；左侧背景中的两位青年动作含混不明，更像是画家下意识从某一经典中提取，却忘了该与画面主题发生联系。布格罗在海边的山地展开情节，除去人物服饰和背后乐器的一端，再无任何人文因素纳入画中——即使不算回避，也没有主动利用当时的考古成果——本能地，他仍有一种脱离具体语境的倾向。历史真实感与具体性对他而言，从来就不是主导绘画的最主要因素。布格罗的作品中，史学的谨严让位于文学，实则服从于绘画。所以他宁愿在神话中展开想象，自由而专注地将优点强化——他显然具有刻画理想之美的愿望和能力，笔下再三出现的完美女性，匀称高挑，白皙如玉，正如古希腊的女神塑像。



图3.14　热罗姆，《灰袍主教》，布面油画，1873年



图3.15　布格罗《荷马与向导》，布面油画，1874年

19世纪中后期的自然主义潮流中，布格罗独占一极。论及全盘呈现现实世界，以至产生错觉，他不及梅索尼埃；以自然主义为媒介，借此开拓新的领地，发展出东方主义的丰富与绚烂，他不及热罗姆和卡巴内

尔；将这种绘画语言上升为道德层面，对下层民众倾注深切的同情，他又不及勒帕热一干后生。布格罗关注的真实从来不曾脱离理想之美，换言之，他的自然主义是在古典形式的范畴内，为理想之美赋予触手可及的物质性和真实感。

布格罗从以下方面实现了这种物质性。他对于人体的刻画，无论是安格尔还是更早的拉斐尔，都未能赋予人体如此鲜活的生命力，似乎能觉知血液在身体之中的流动。除了早期人体仍属传统的余绪——像被笼罩在某种柔光中，又像周身遍施粉黛——布格罗越来越会驾驭人体的质感：色彩的丰富增加了真实感，脸颊、指尖、趾缝处以透明而纯净的红色罩染或勾勒，与通体莹润的冷色调相配，便分外清晰地呈现出肌肤的细腻，甚至温度感；就形体论，他增加了身体的饱胀感，表现出更微妙的起伏与转折，尤其重视不同部位的质感差异。此外，布格罗对边缘线的处理极为高明，或清晰或模糊，对应着由亮至暗的来回转化。正是这一特质，使他在室内完成的室外题材相当可信。就着衣人物论，对衣纹的表现上，布格罗发展出了与早期作品中截然不同的语言。长而贯穿的线条变得短促轻盈，衣裙的垂坠由是化为轻柔，与肌肤若即若离，这种细微的变化恰如其分地展现了户外的空气感，与印象派殊途同归：微风缠绕身体，钻进衣袖、裙裾，轻轻摆荡。

和早期绘画中充满的戏剧性的光线不同，布格罗越来越走向外光化，他将女神、天使置于泽畔林麓间，不管气氛神秘或者静谧，他总能赋予令人信服的真实。虽然还是个严格意义上的室内画家——今日殊少见到他的户外写生习作——但他营造的外光效果已经全然不同于一个世纪之前的华托，和稍早于他的库尔贝、柯罗也判然有异：清晰又柔和，宛如某一暮春初夏的黄昏或清晨，光线闪烁着穿过葡萄叶，深深浅浅，从背阴的墨绿转成向阳的明黄——这光不仅是真实的，也是神圣的。

如果说以上特点只对应了自然主义的表征，但是，至少有一张作品，布格罗从生理学层面回应了左拉的意见
。和笔下大部分克制而温婉的女性形象不同，布格罗在1886年的作品《春回大地》（图3.16）中，女神流露出的性感意味，不妨从这一层面予以解读。以真人尺寸呈现正面全裸的女性身体早已司空见惯，但是布格罗描绘的不止是身体，而是身体的语言：在象征男性欲望的丘比特的挑逗与围观之下，维纳斯的身体已经敏感地反应，左膝提起，全身紧缩，捂住胸口的双手像在抗拒，面部的表情却分明道出了她已经沉醉其

中，不能自拔。这幅作品比卡巴内尔《维纳斯的诞生》更精准地绘出了情欲和正在一寸寸燃烧的胴体。不管布格罗本人如何解释，这幅作品激起了更强烈的反对之声，当年的沙龙评论直斥其“浪荡”；四年后在美国的巡展中，被激怒的保守观众将一把椅子砸了过去。（Wissman, 1996）



图3.16　布格罗，《春回大地》，布面油画，1886年

# 四 新世界、新技术

## 东方主义绘画（Orientalism）

将对东方的好奇展现在画布上，这是19世纪法国绘画的时尚之一。不分流派，不分先后，从安格尔、德拉克洛瓦开始，到印象派雷诺阿，带有东方情调的画作渐成蔚然大观。

这些异国情调之作从某种程度上来说是对古典主义原则的冒犯。路易-菲利普在1833年凡尔赛宫中建立的“历史画廊”，将古典主义原则诉诸形象：历史画不仅提供永恒理念，也以图像的方式呈现本国的鲜活历史——从那时起，这样的例子不断增加——但即便是古典主义大师安格尔和继承者卡巴内尔，也不由自主地将目光投向域外。并未真正往中东旅行的安格尔，在处理“异国情调的主题如后宫侍女和妻妾时，才允许自己偶尔将音乐般的线条和轻微带点肉欲的色彩结合起来”（Wolf, 2012）。卡巴内尔在意大利南部感受到的阳光，让他可以对东方展开合理的想象：明媚的光线、强烈的色彩，以及梦幻般难以言说的情调。从绘画本身考量，他的《塔玛尔》不过是为了追求辉煌的色彩。

欧洲人眼中的东方，涵盖的地区如下：近东、中东，以及从埃及到北非；还包括历史上摩尔人治下的西班牙。他们对于东方的认知大致可被分为三个阶段：启蒙时期（到18世纪末止）；浪漫主义时期（1830年前后至19世纪中期）；扩张殖民主义时期（19世纪中期至“一战”）。

回顾过去，我们在美术史中发现东方题材并不罕见。《圣经》中三博士自东方来朝，既对画家提出了要求，又赋予东方题材最初的合理性。后来，画家或是以早期商人、使节、冒险家的只言片语展开想象，或是将在一些书籍中找到的资源诉诸形象。伦勃朗一些身着阿拉伯服饰的肖像画，便属此类代表。

1789年5月19日，拿破仑自土伦起航，进兵埃及。这一史实不仅意味着现代欧洲向东方的军事扩张，也被视作学术边界延展的标志。自此，学者、艺术家纷纷投身这一潮流（Wolf, 2012）。虽然对埃及的军

事行动被证明是一次失败，但是学术探索的影响却超乎想象。1830年征服阿尔及利亚之后，法国画派中东方题材之作大幅增加。格莱尔、韦尔内以明快的色调绘出游牧生活，夏塞西奥专事战争场景，德拉克洛瓦的学生甫洛曼丁（Eugène Fromentin）表现生机勃勃的沙漠全貌。第二帝国时期，德康、马里奥哈特（Prosper Marilhat）及热罗姆甚至奉拿破仑三世之命，以艺术家代表的身份参加了苏伊士运河的通航仪式。

无论出于猎奇心态，还是严谨的学术拓荒，艺术家均能以“视觉记者”的身份先睹为快，并反馈国内：1832年，德拉克洛瓦与莫尼公爵一起前往摩洛哥；1833年，维特梅尔（Johann Michael Wittmer）随巴伐利亚王子一同前往耶路撒冷。在穿越非洲历时数月的旅行中，德拉克洛瓦宣称自己获准在法国公使的陪同之下，参观阿尔及利亚国王的后宫，他的名作《阿尔及利亚女人》便是据此创作的。事实上，外国男子是不被允许进入后宫的，德拉克洛瓦很可能是以犹太女性为模特创作了这幅作品，因为种族相近，犹太人同样具有东方的神秘之美。不管怎样，受其东方之旅影响，德拉克洛瓦的画风确有改变：画中弥漫着的明亮光线，似乎连传统学院的棕色背景都穿透了，到处都是奢华的器皿，反光闪烁在精美的织物上。德拉克洛瓦醉心光影的魔法，安格尔则在他的东方题材中坦承了对于肉体的迷恋。从1814年起，丰腴的宫女已经成为安格尔画面符号之一。这种带有东方风情的裸女取代了文艺复兴中的女神形象，获得美学上的合法地位。以《土耳其浴》为例，安格尔布下合理的情境，为数众多的女体充斥着情欲的暧昧，这在传统的题材中不可想象。像卡巴内尔以维纳斯之名大胆描写挑逗与刺激一样，安格尔借用东方题材巧妙为自己筑起了道德的屏障，任何肆无忌惮的裸露都可以被归结为苏丹的秽乱：他本人只是一位不动声色的旁观者。

虽然绘画中的东方情调常常被视为浪漫主义的重要表征之一；但是从另一面来看，画家也正是藉此摆脱了传统绘画的教条，如实地向国内观众传达异域风情的责任感促成了自然主义的日渐发展。如果说德拉克洛瓦以其巨大感召力将东方题材赋予浪漫色彩，并且深刻影响其同代人；那么以热罗姆为代表的后来者已不再将东方看作《一千零一夜》般的梦幻之地，而是真实的异域，不回避肮脏、血腥和痛苦。

1856年到1880年，热罗姆先后六次到访埃及（Makariou, 2010）。尤其是第一次长达八个月的旅行，为他的创作提供了足够的素材。即便减去旅途中消耗的时日——当时，从马赛港出发，七天便可抵

达马耳他的亚历山大港（Alexandria via Malta）——在进入异域的深度上，热罗姆仍然远超德拉克洛瓦。无论是取材的范围，或是对真实性的还原，热罗姆意在呈现梦幻之后的本质，他的作品亦可解作人类学的图像阐释。

东方世界给予热罗姆的刺激是全方位的。人种、民族、服饰、建筑环境、宗教仪式甚至日常的声响气味，都见诸笔端。依照其创作年表，他对于这些题材并无偏好，而是取决于每次旅行的不同见闻。他第一幅关于东方题材的重要作品《囚徒》——前文已经详加描述，此处不再展开——便是首次在埃及旅行的重要收获。同年展出的《耶路撒冷的土耳其小屠夫》也颇受欢迎。这幅画在当时被视为一种民族学上的证据，在当时的艺术杂志上广泛传播。批评家鼓励热罗姆的“东方趣味”，使他致力于这种题材的继续挖掘。曼特兹（Paul Mantz）
指出，当热罗姆与现实素面相对并且以一种自然主义的方式呈现时，他是最好的。

热罗姆的东方题材中，当然有延续安格尔式的情欲之作，有意无意地，他以另一种场景复制了自己的经典主题：在女性身体上投射的男性欲望。和另一幅名作《芙里尼在法官们面前》相似，后者同样描绘了一群男人对女性的观看。《肚皮舞娘》（图3.17）将我们带入了一间昏暗的埃及咖啡馆中，犹如在场观众的一瞥：一位性感的舞娘正在方毯上起舞，身姿妖娆，表情迷醉，配合指钹的节奏，臀部划出缓慢的圆圈；右侧三位阿拉伯伴奏者隐在角落的黑暗中，使用的乐器分别是琴（kamangah）、鼓（darabukkah）、芦笛（zummara）；左侧，是享受这份妖娆与迷醉的观众，或目不转睛，或是击节应和。从盘起的发辫和头饰上垂下的流苏这些特点，我们可以判断出这些人是奥斯曼雇佣兵，随身携有手枪和匕首，隐约的背景中还可看到准备咖啡的帮佣。



图3.17　热罗姆，《肚皮舞娘》，布面油画，1863年

19世纪东方风格艺术之中，歌舞的主题和后宫沐浴一样，都向那些预备动身的旅行者宣示着异域的感官愉悦。去往埃及之前，从当时流行的诗作中，热罗姆可能已经为这些舞者深深吸引。像梅里（Mery）的《拿破仑在埃及》中所叙述的：

埃及的舞女，敏捷的舞女

长发飘逸，舞裙轻柔

摇动着摩尔圆鼓的铃铛

她们优雅的身体画出轮廓

爱情的声音孕育着诗歌

在亚洲的太阳下歌唱快乐

她们呼吸急促，肢体颤动

毫不羞涩地袒露着情欲的狂热

直到姿态柔软到极致

愉快地宣告温柔的疲倦

披肩顺从地落在她们抬起的手臂

裹紧她们柔软的腰肢，紧压她们裸露的胸脯

火焰照在面上，在她们眼中闪着光芒

汗水带着体温，顺着纱幔流淌

她们淫荡的身体伴着激烈的舞蹈

散发出性感印记的芬芳（Makariou, 2010）

这张作品在1864年沙龙中首次展出。混合着偷窥的吸引力和精湛的画技，《肚皮舞娘》在观众中引起了轰动。“这是热罗姆的房间，我们和其他人一样，可以径直入内，参观表演。”一位评论家深有同感。另一位评论家托雷言辞尖刻：“我想舞娘和她的肚皮会让那些有钱的老头子欣喜若狂。”（Makariou, 2010）左拉也揶揄道，当时四分之一的法国男孩口袋中都揣着这幅画的复制品。

热罗姆1868年的作品《歌唱的土耳其士兵》（图3.18），同样描绘了咖啡馆中的一幕。因为没有女性身影，这幅作品风俗性应该更加纯粹。时隔五年，不知能否将这张相近题材视为他无声的辩解。莫非他试图以更为简单的态度，呈现东方见闻？画中主角和两位同伴都穿着白色褶皱衬衫和深红罩袍，证实了阿努特人的身份——他们以土耳其人中的阿尔巴尼亚雇佣兵知名，浪漫主义作家拜伦以及德拉克洛瓦笔下均有涉猎。坐在石灶上，阿努特人弹着乌得琴，出神歌唱，双脚似乎也踩着节拍——这是入微的细节——一只拖鞋因此掉了下来。

## 他山之石：摄影

热罗姆展现了他驾驭东方题材的主动性：有时是单人，有时是多人，在服饰、建筑以及民族的准确度上，他的追求与梅索尼埃对待拿破仑题材并无二致。多次进入中东、北非这些地区，每次都耗时甚久而非浮光掠影，这固然是他在东方题材上产量丰厚的根本因素，但是落实在具体的画面实现手段上，他的准确性另有所据。现存的大量资料可以证明，热罗姆在照片的选择和使用上的果断大胆，占据风气之先。虽然绘

画的技术与风格两端，并不能实施简单的比较与联想，比如将热罗姆远较德拉克洛瓦的精细全部归因于对照片的运用。但是，我们有理由相信，摄影作为直观的新媒介，以前卫之姿祛魅，驱散异域的神秘，必定对于东方题材的拓展和真实感的增强不无裨益。



图3.18　热罗姆，《歌唱的土耳其士兵》，布面油画，1868年

热罗姆的全部作品与当时摄影之间的联系既复杂又独特。除使用特殊的摄影作品来构思某张油画外，他还通过摄影美学和绘画美学间的相似——借助这种准确的技术和明确的构思——将摄影作为一种图像的辩解之辞。早些年对热罗姆艺术和摄影进行的对比，并非对艺术家的否定，正是这种新发明反映现实的准确和可靠，激起了他对于逼真性的狂热追求。（De Font-Reaulx, 2010）

热罗姆对于新媒介的敏感，远胜学院同僚。19世纪40年代，他还在德拉罗什工作室学习时，同学之中便有人热衷于这项新技术，包括后来成为摄影名家的亨利·勒·赛克（Henri le Secq），查尔斯·尼格里（Charles Negre）和古斯塔夫·勒·格雷（Gustave Le Gray）。热罗姆尤其与后者关系密切。1848年，格雷为热罗姆展出于当年沙龙的画作《阿娜克里翁》制作了银版照片。这张照片曾于1857年法国摄影家协会展中出现，可见摄影师对此作品之重视。

同在1848年，格雷为热罗姆一众好友拍摄了这张颇为滑稽的合照（图3.19）。左侧立者手执教鞭，不知是否为格雷本人。热罗姆是右起第二人，表情复杂地注视镜头，他标志性的发式和唇髭终生未变。

回到热罗姆的东方题材上来，仍以前文提及的《囚徒》为例。这幅全景式的作品给观众一种木船正在行驶的印象，肯定是参考了巴特勒迪（Frederic Auguste Bartholdi）
在卢克索（Luxor）拍摄的一张照片——地平线上若隐若现的古迹废墟，正如照片中所示。将幻想中的另一世界——温柔的阳光正照亮最粗犷的景致——如此真实地呈现在第二帝国的批评家和鉴赏者眼前时，一定非常有力。

热罗姆与巴特勒迪曾一同沿着尼罗河旅行，到达卢克索时，他被当地风景深深吸引，在写给父亲的一封信中：

我们的旅行愉快得无以复加，事事顺利，除了风向有时变化——但这也在我们计划之中。我们在船上非常舒服，佣人很好，厨子也很高明。从没想到这里的人对我们这么好……太阳从早到晚地照耀。天气绝佳，不冷也不热，只有一天是多云。有钱人应该都来这里过冬。我想象不出还有比这里更好的气候了。（De Font-Reaulx, 2010）

得益于保存的精良，巴特勒迪在1855至1856年间拍摄的大量照片至今仍是重要的学术资料。法国公共教育大臣曾称赞这些照片“研究不同地区古迹（埃及、努比亚、巴勒斯坦），记录下主要的建筑以及最典型的不同种族”（De Font-Reaulx, 2010）。热罗姆与巴特勒迪于1855年12月初抵达埃及的亚力山大港后，又与几位朋友沿着尼罗河旅行，直至次年3月。可以肯定，当时尚是美院学生的巴特勒迪是应邀同行的，热氏当时已有名气，足以获得舒适的舱位和周到的照顾。巴特勒迪何时学会摄影不可考，最迟在1854年夏，他已经有照片留存。这次东方之旅中巴氏拍摄了数以百计的照片，热罗姆很可能拥有一套副本。






图3.19　格雷，《热罗姆及好友》，银版摄影，1848年

从1867年的作品《马市》（图3.20）中，我们可以看见热罗姆怎样

从巴特勒迪的照片（图3.21）里获得了细节。在背景的整栋建筑上，他一丝不苟地复制了每一细节——包括光影的位置、窗棂的图案和斑驳的墙皮。左侧远景的建筑则借自另一照片。

画家应该如何使用照片，今日仍是争论的话题。最虔诚的笃信手工至上的艺术家和爱好者相信，绘画是一种人与世界的直接对话，不应该假借任何其他工具、媒材、手段，肉眼的观察比任何工具更诚恳、更真实。何况摄影的功用被证明是有限的，单一视点的记录方式导致了真实的大量流失。所以，传统的绘画创作，依赖于画家的直观，哪怕只是当场勾勒的寥寥数笔，也如同神启，以此为基础构建、展开、丰富，直至最终的完成，才契合绘画的伦理。然而，这种过分理想的观点，无益于讨论复杂的美术史。绘画借助各样媒材的史实，已经由当代科技和史料的发掘一一确证——而这，并未减损我们对那些非“纯粹绘画”的景仰，反而使我们叹服于前人的巧思，将各种工具属性隐藏，转为绘画语言的不着痕迹。

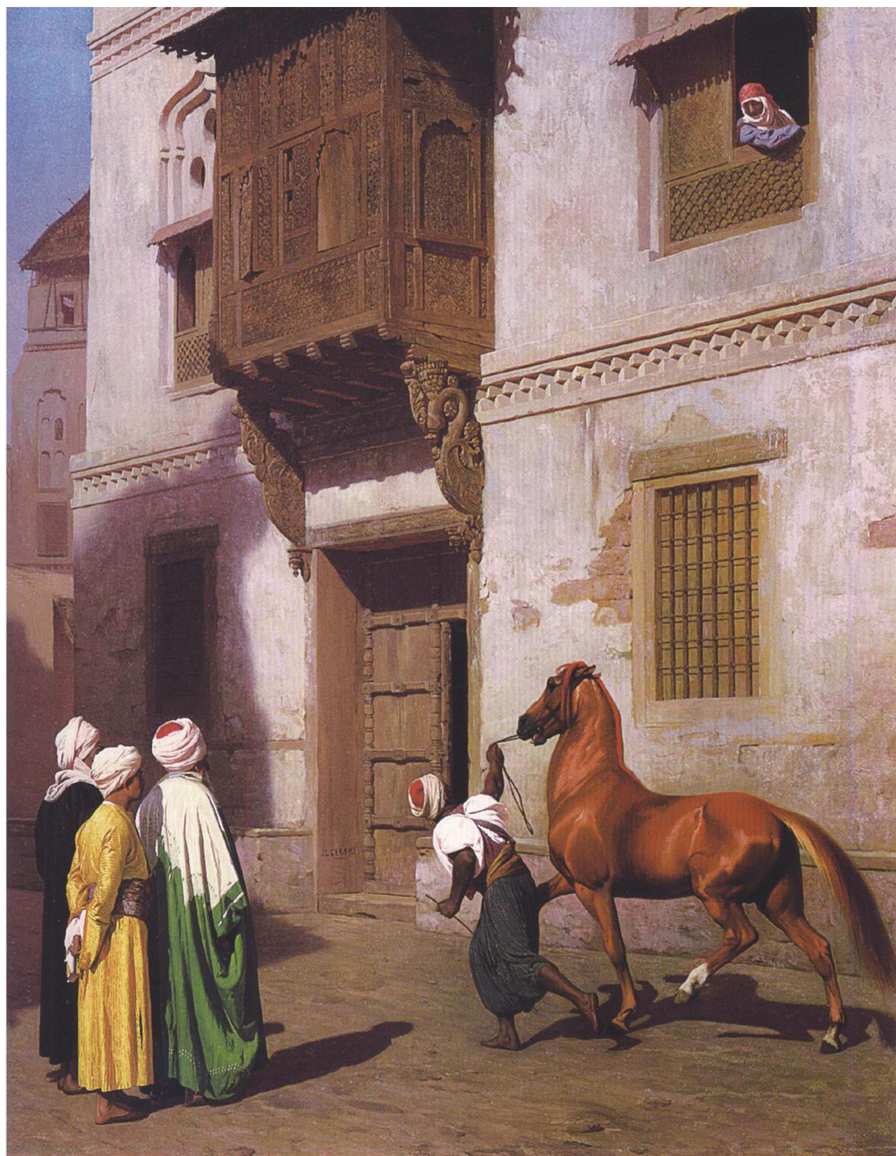


图3.20　热罗姆，《马市》，布面油画，1867年

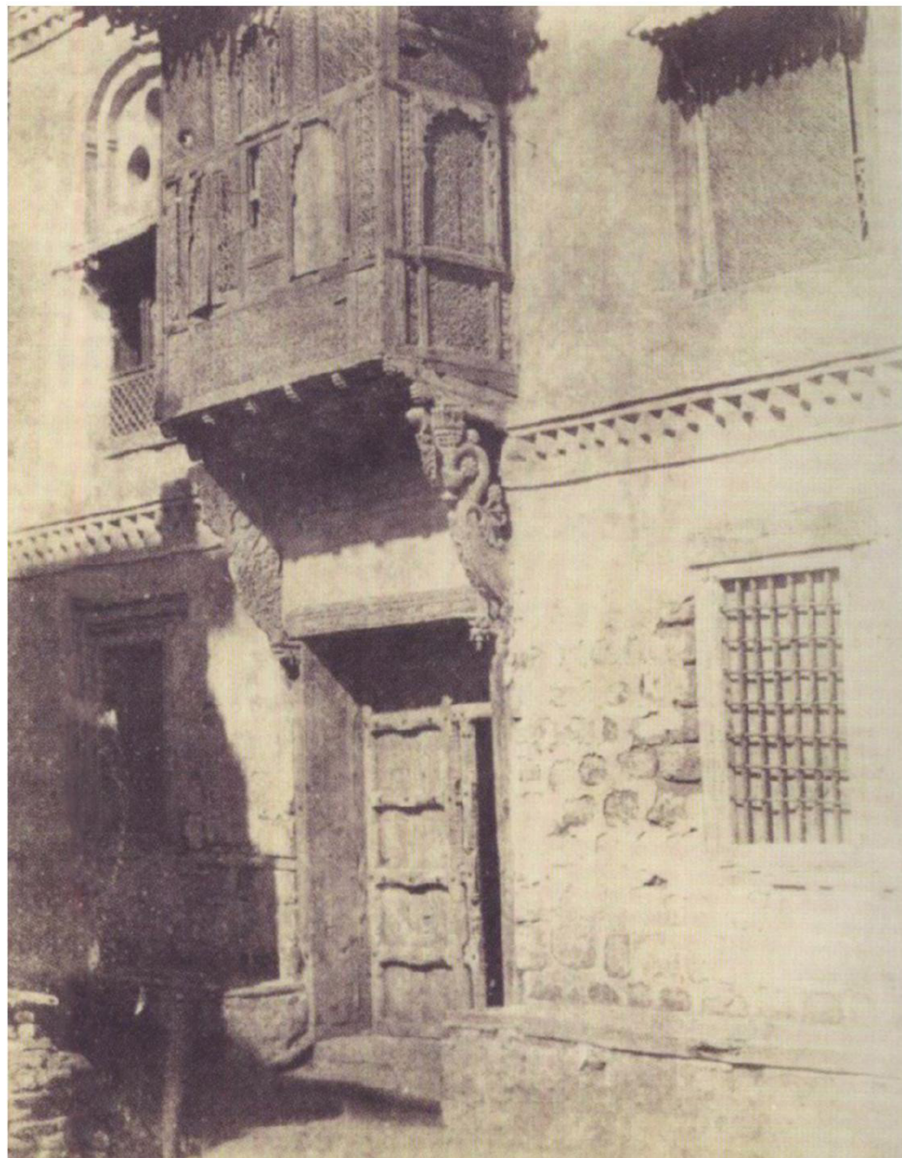


图3.21　巴特勒迪，《北非风光》，银版摄影，1855—1856年

借助于他本人的笔记、法玛斯·特斯塔斯（Willem de Famars Testas）的日记和保罗·勒诺尔（Paul Lenoir）的书，关于热罗姆的第三次东方之行的大量资料得以保存。但不知何故，热罗姆内弟阿尔伯特·古比尔在此次旅行中所拍摄的大量照片却鲜少提及。这些作品从未出版，也未参加任何展览，仅为记载旅途的私人见闻。小古比尔的摄影水准堪称业余，

大部分照片都出现了技术失误：将焦点对准天空，以至于照片中地面过分黑暗，几无细节可看。构图也不讲究，主要人物拍摄距离太远，位置也显得过于随意。

但这些相片与热罗姆的速写、水彩画拥有的共性，显示了他多次与画家们分享同一视点。图3.22和图3.23均是以亚喀巴的红海作为对象，我们可以想象这样的场景：热罗姆支起画架写生时，这位业余的摄影家立在身旁，按下了快门。将当场的写生与摄影比较，颇为有趣，即使不考虑两人对各自工具掌握的熟练程度，也能感觉到绘画的意味，一种超乎图像的省思。古比尔摄取了一个瞬间定格在底片之上，而绘画，哪怕只是即兴而为的小品，呈现的却是一种静谧的永恒，无古无今。作为画家，尤其作为深谙照片优势与缺陷的画家，热罗姆对这样的经验不会陌生。因此，使用照片之时，除了还原色彩的真实之外，他深知如何藉由图像回归绘画。

同样是东方题材，热罗姆使用的照片和德拉克洛瓦存留下来的大量速写证明了两类不同的创作方式。但是德拉克洛瓦自己并不反对照片的便捷，他的绘画中同样可以查证照片的使用。波德莱尔在1859年的文章中，担忧由于摄影的侵蚀，绘画将变成对照片一丝不苟的复制，德拉克洛瓦式的浪漫激情和原创力将消失殆尽。



图3.22　阿尔贝特·古比尔，《亚喀巴风光》，银版摄影，1868年

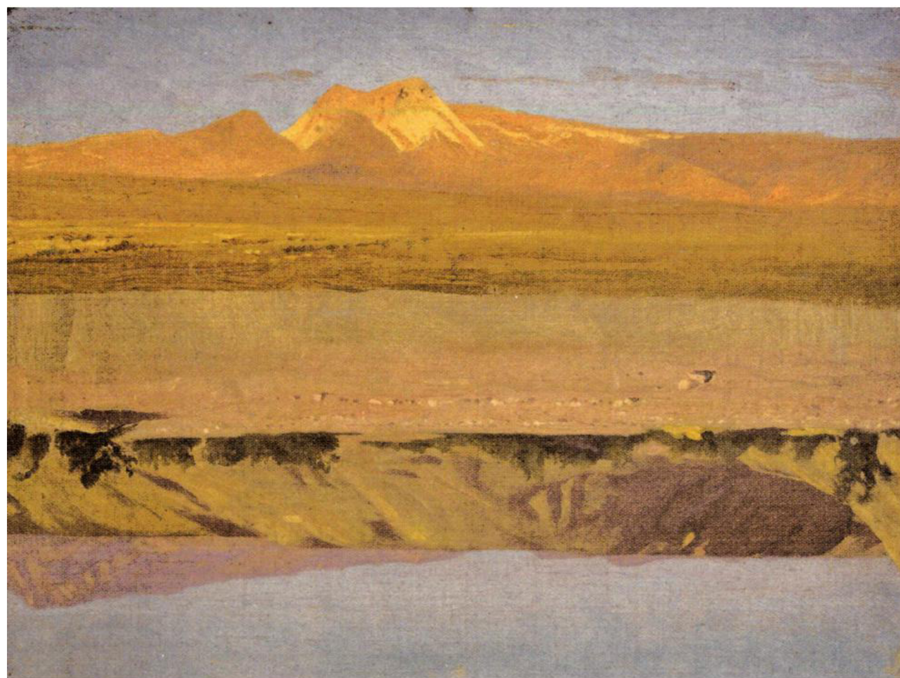


图3.23　热罗姆，《亚喀巴写生》，布面油画，1868年

“复仇之神将会回答大多数人的祈祷，”波德莱尔冷笑，“他的弥赛亚是银盐照相（Daguerre），因此大多数人会说，‘既然摄影保证准确，那么艺术就是摄影’”。（De Font-Reaulx, 2010）

戈蒂叶在叙及热罗姆另一名作《凯撒之死》时，也是弦外有音：

从没哪幅历史画有这么真实过。如果摄影术在凯撒的时代就为人所知的话，我们会认为这幅画是根据目击灾难的现场照片复制而成的。（Vergnette, 2010）124

从为他赢取首份声誉的《斗鸡》便可看出，追求准确一开始便是热罗姆的重要美学理念。他与摄影的关系形同早已注定的姻缘，伴随着19世纪诸多重大考古发现，例如庞贝遗迹的发掘和新的人文学科的建立，热罗姆的历史画由此获得更多素材，同时面临更多检验标准。应对此种挑战，最便捷最准确的方式即是诉诸摄影。摄影亦由此反制绘画，收拢前此散漫的创作神思，提供独一无二的对象模式。此种方式，似乎悖于当时艺术追求的自由，近似绘画专制的回归，颇受前卫批评家如左拉的

讥评。但正如埃德蒙德在1868年沙龙评论中所暗示的，摄影不过是热罗姆的工具：

没有艺术家像热罗姆先生如此全面。历史画、肖像画、风俗画、风景画——他用同样的技巧处理这些题材。古代和现代，神圣和世俗，东方和西方，他都一视同仁……他的天才源自持之以恒的学习……他展览的作品，没有一件不表现出创造的天性和深厚的学养来。（De Font-Reaulx, 2010）

他的观看、绘画方式，他藉由绘画实现的目标都决定了摄影的重要价值。诚然，热罗姆并未意识到摄影改变了人类的观看，不是从对象上，而是对于观看本身的拓展、塑造、深化。他更无法想象到，摄影之于绘画，不仅是提供准确的素材，而是逐渐以自身的独特美学引导绘画的追随、分裂与反思。

热罗姆具有借助相片回到真实的动机。经由摄影平等而无情的暗示，他下意识地与事件中心保持距离。这只是受摄影启发，将叙事巧妙调整——尚不足以如德加般，从摄影的构图中解构绘画的观看；也非如马奈如摄影般还原决定性的一瞥，强化视觉中心，周边仅是顺手带过——但是，将这种手法用于最敏感的题材上，胆略亦非常人可及。

《各各他》（图3.24），又名《耶路撒冷》，是热罗姆饱受争议的作品，此画在1868年沙龙中展出时遭到了最严厉的批评。热罗姆忆及："人们对我将十字架上的耶稣和盗贼仅仅表现为几组阴影大为震惊。我打破了古代的尊敬的方式。我相信十字架的主题在绘画上有某种诗意的，新的方式进行表述。但是人们不能接受这种创新。"（Vergnette, 2010）这一严肃的历史题材，热罗姆致力于表现宗教氛围，他既追求考古学意义上的真实，又强调叙事本身的戏剧张力。1862年，热罗姆曾亲临耶路撒冷并参加了当地教堂的复活节主日崇拜。从笔记中对当地环境的描述，可以窥见他的构思："这是一片孤绝之地，处处是石头，不见草木，土壤贫瘠，风雪鞭打着橄榄树。但这里绝非平庸之地，只要见过一次，便永世难忘。"（Vergnette, 2010）他还描绘了"恐惧风暴"席卷圣城的情形，天空雷霆阵阵，犹如灾异的启示。热罗姆在此地的写生，没有采用惯常的角度，笔下的橄榄山与西方绘画中的传统形象大相径庭，萨拉曼（Auguste Salzmann）或者波菲尔思（Felix Bonfils）的照片可能对他也有所启发。当然，最终成就画面的仍是热罗姆的判断力与想象力：他将各各他移到了耶路撒冷的另一侧，十字架在极端的光线中投下

影子。人群逶迤下山，队伍前端已进城门，队末着罗马士兵装扮，即将步入画面中段的广袤暗影的朗吉努斯（Longinus）和斯特普哈顿（Stephaton）右臂高扬，还在对着十字架嘲讽。微光照亮了耶路撒冷城墙，城中的建筑鳞次展开——热罗姆以照片的真实感，增强了叙事的可信度，将常被演绎得过分戏剧的场景还原为确凿的史实。

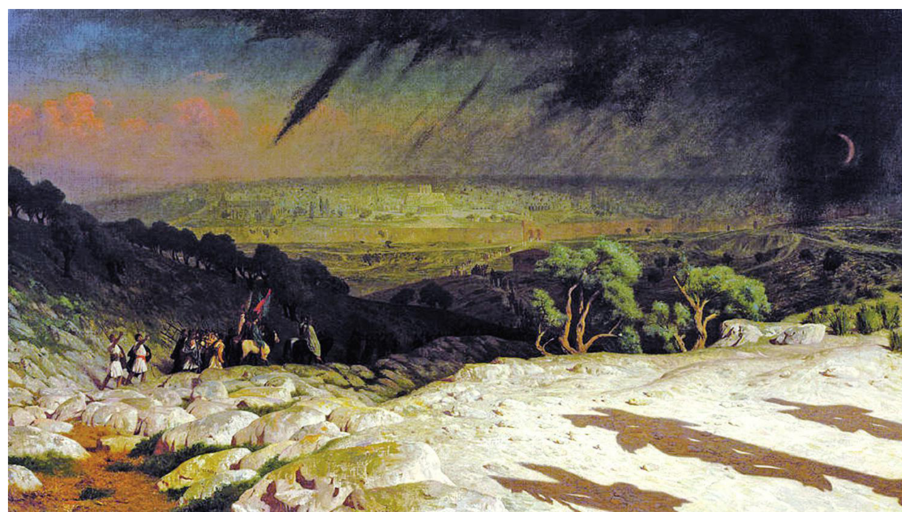


图3.24　热罗姆，《各各他》，布面油画，1867年

从卡巴内尔的作品取材和绘画方式来看，他使用照片远无热罗姆这般复杂，相关资料也并不多见。我们很难从他遗存的作品中直接找出痕迹，但以下史实提供了些许想象空间。在1846年罗马建筑奖得主阿尔弗雷德·路易斯·诺曼（Alfred Louis Normand）的帮助下，美第奇别墅中开始使用摄影。卡巴内尔为这位建筑师绘制肖像时，对摄影产生了强烈兴趣。他联系到了弗拉克尔隆（Frederic Flacheron）——一位住在罗马的摄影家，并写信告诉布鲁雅："你离开后弗拉克尔隆只洗出了三张照片，但是值得钦佩；一张是圆形大剧场；一张是康斯坦丁拱门；一张是蒂图斯拱门上的浅浮雕……照片特别好，我建议你买下它们。"（Hirmer Verlage Munich, 2011）不确定卡巴内尔是否也在创作中使用照片，虽然他很快接受了这种可以开拓自己视野的新技术。以卡巴内尔秉持的美学来看，即便使用照片，也只能是作为最微末的补充。然而，很多对《维纳斯的诞生》解读中，都会暗示其与当时流行的色情照片之间的关系。

虽然卡巴内尔的绘画通过历史和神话作为一种合理的修辞来表达女

人光洁的皮肤和美丽的身体，但与当时传播甚广的色情图片似是而非，看上去像是对他的画作的反讽：谁知道卡巴内尔在创作中使用了怎样的素材？

早在1873年，印象派支持者、批评家卡斯塔纳里便抨击梅索尼埃的画作，仅是些“彩色相片”，并且预言，历史将会证明这位画家的格局“小，非常小”（Gotlieb, 1996）。卡斯塔纳里无疑是从梅索尼埃画作的小尺幅——今天看仍是明显的局限——引申出这番结论的。

梅索尼埃在绘画中追求的真实感较热罗姆有过之而无不及，早在中年之前的风俗画阶段，便可以见出他从细节中把握真实的志趣。1840到1860年间，他绘制了一系列《阅读者》和《吸烟者》，没有任何两幅画雷同。戈蒂叶曾对其中两幅作了详细比照：

他是个好家伙，我们一眼就能看得出来。身穿一件过时而破旧的灰色外套，脚上是一双硬鞋，晃晃荡荡，银质的搭扣倒是擦得干干净净。他吸着烟，带着一种镇定自若的神气，深深地吸一口烟，再把它吐出来，像是他最享受最纯粹的乐趣。在他身边的小桌上——桌腿是螺旋形的——放着一瓶带着白腊瓶盖的啤酒和一支高脚杯。一种祥和的满足感浮现在他脸上，额头上的皱纹，充满了个性，显出井井有条的习惯和近乎固执的诚实。我们可以毫不犹豫地将自己的账单和现金盒给他。另一位《吸烟者》，手中拿着烟斗，身上的红衣服，与前者几乎同一时代。但他的衣服是软塌塌的，纽扣全部扣错了。三角帽搭下来盖住了眉弓。衬衫的边被抽搐的手弄得皱皱巴巴。他的态度紧张不安，嘴角上的烟斗似乎也不时抽动，不满的手插进空空如也的口袋。这些细节都在诉说着他的遭遇：或许是个倒霉的赌棍。我们好像能听到他的喊叫：“哪个家伙愿意借我点钱，哪怕一个克朗也行啊！”（Greard, 1897）

即便戈蒂叶有过度解读的嫌疑，梅索尼埃在观察和挖掘人物个性上的努力仍由此可见。种种细节构成了人物，环境和其中所有物件成为人物的分身，展现并强化其性格。这种创作思路必然要求梅索尼埃执着于考据，他曾批评同时代的画家忽略历史细节：

这种情形绝对混乱：画面充满了时代的谬误，因为这些作品的依据仅仅是随意的几本书和大量未消化的证据。某天艺术家自忖：“我要画一张路易十三时代的画”，于是他动身去国家图书馆，随便翻翻，立刻就在画布上动手了。这是做事的正确方式吗？他难道不应该对这个时代做更

深入的研究么？历史和绘画是姐妹艺术，她们应该互相帮助、互相扶持。（Boime, 1971）106

梅索尼埃追求的真实是自然主义的。在风俗画中，他使用模特、服装、道具来还原场景，然后写生。他的画室被古典家具和旧式陈设填满，为的是一位身着古装的模特随时可与环境融为一体。这种方式使梅索尼埃相信自己看到的便是真实的古人在起居宴行。如果我们稍加留意，便可以看见某一场景、甚至某位模特都曾在他的画中反复出现——不是梅索尼埃复活了从前，而是他坠入了过去。

顺理成章，梅索尼埃当然也不反对利用照片来达成真实之效。在1854年的短简中，可以想见他利用照片已非首次：

我让模特来取底片，请您务必帮忙弄妥。我今晚就需要底片，这样我才能画出素描草图，并在明天下午四点前完成。我必须亲自把这幅画送去。您能顺便把我十一张底片交给模特么？他可以从中挑选一张喜欢的。

从笔者查阅的有限资料中，尚无足够的证据（如热罗姆般清晰有序）显示梅索尼埃如何将照片直接呈现在作品之中。即使是卡斯塔纳里的评断，也只是画品上的讥讽，而非画法上的坐实。

梅索尼埃转向战争画时，他不得不面对的难题便是马的画法，直到第一次世界大战时，骑兵还是作战的重要兵种——因而在梅索尼埃着手书写拿破仑辉煌之时，他必定要解决这一问题。显然他的答案是完美的，徐悲鸿先生曾于信中叹服不已：“梅叔念（Meissonier）古今写鞍马为第一。”（王震，1991）

同样痴迷于画马的热罗姆，在谈及画马的历史时，道出其难度：

罗马艺术家，后来文艺复兴时期的艺术家，路易十四、路易十五时代的艺术家，都对马的画法漠不关心。看看他们的作品……很难想象他们实际观察过研究过马。画马依照的是某种公式，例如路易十五时代的《狮鬣》。席里柯、韦尔内和霍内斯开始认真研究马的结构了，但他们对马的运动一无所知，他们的马头也画得太小。（Gotlieb, 1996）

热罗姆将这一问题的解决视为他和同代人的责任。梅索尼埃在这一课题上投入的心力非比寻常，他的研究涵盖了马匹的品种、肌肉、骨

骼、皮毛的质地和色泽，以及其运动机能（图3.25）。梅索尼埃在普瓦西建有马厩，至少养了八匹马，做绘画研究之用。在《1807，弗里兰德》一画中，他几乎将主要的马种尽皆囊括，和他笔下历史群像中形态各异的人物一样，这些战马也各具性格。

梅索尼埃不是第一个研究马匹运动机能的画家，韦尔内便是重要前辈之一——有趣的是，他也曾因为作品之中的自然主义倾向遭到批评——但是，有评论家称，梅索尼埃是“第一位恢复这种知识的人”，更有甚者称梅索尼埃是第一位能准确画出马匹在行走时各条腿的准确位置的人（Gotlieb, 1996）。但即使梅索尼埃的观察力再敏锐，他也不可能凭肉眼参透马匹的运动。梅氏引以为傲的观察力因此深受打击：1879年，美国收藏家利兰·斯坦福（Amasa Leland Stanford）
拜访梅索尼埃，并定制了一幅夫人的肖像。交谈中，斯坦福向画家展示了迈布里奇（Eadweard J. Muybridge）拍摄的奔马图片。
梅索尼埃当即画了速写，并表示愿继续研究。1881年，斯坦福再度造访梅索尼埃时，携带了迈布里奇《动物运动中的姿势》（图3.26）的全本拷贝。开始，梅索尼埃认为迈布里奇没能完整地记录下马在运动中的全部过程，此次不得不承认自己被肉眼欺骗了。随斯坦福来访的记者在报道中写道：

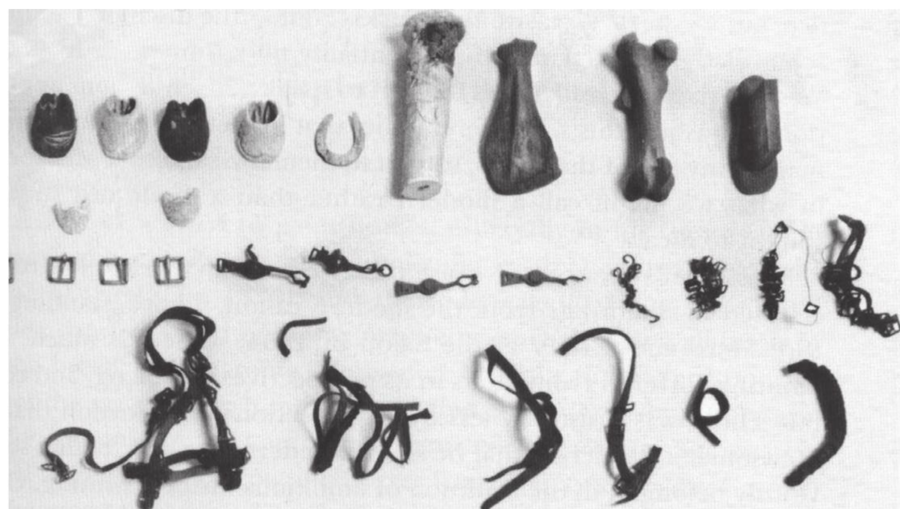


图3.25　梅索尼埃研究马匹的骨骼和道具

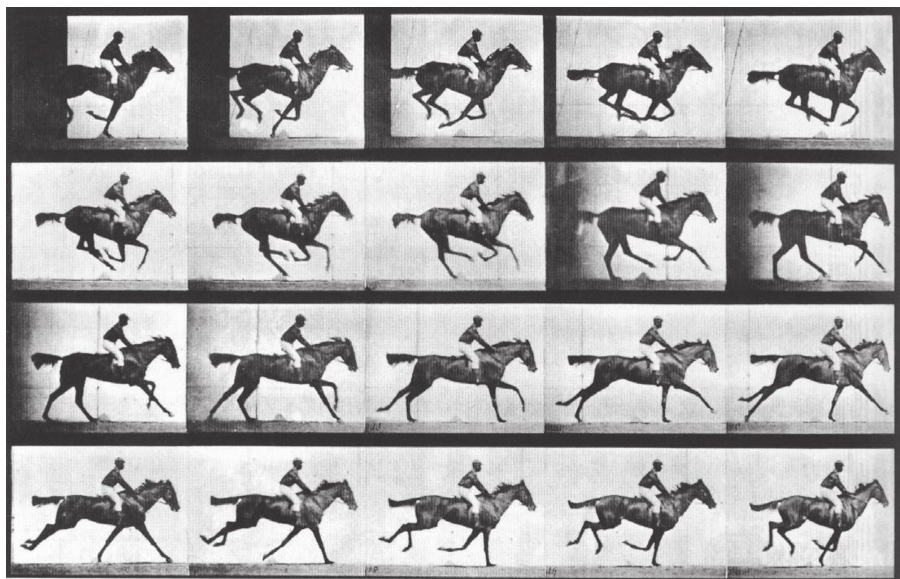


图3.26　迈布里奇，《动物运动中的姿势》，1879年

他开始以为这60张胶片里拍下的动作并不连贯，便告诉斯坦福有的动作可能会被肉眼忽略。但斯坦福向梅索尼埃解释每张照片的拍摄只用了五千分之一秒，24张连贯的照片是在半秒之内拍完之后，这双明亮的眼睛又疑惑又吃惊。“难道这些年我的双眼一直在欺骗我么？”他问。“机器不会撒谎。”斯坦福回答。（Gotlieb, 1996）

失望、痛苦，甚至是愤怒之后，梅索尼埃终于还是接受了这一事实。虽然艺术从来无需与科学在真实层面进行较量，梅索尼埃的反应也许过于敏感，但是这也恰好反映了他秉持的自然主义，并非满足于得其大略，而是务求精准。1889年洲际展览会上，他展出了《弗里兰德，1807》的水彩版本。较之同名油画，梅索尼埃显然将摄影中学习的新知识付诸实践。向拿破仑敬礼的首位骑兵胯下坐骑，腾飞的四蹄被改到了更合运动原理的位置。在他生前的最后一件雕塑《加斯底里奥内之晨》（The Morning of Castiglione）（图3.27）中，杜洛克（Geraud Christophe Michel Duroc）将军的战马，以更天然的姿态收拢四蹄——虽然与传统绘画中奔马姿势相较，这样的动作欠缺雄健之美。



图3.27　梅索尼埃，《加斯底里奥内之晨》，雕塑，1889年

# 五 世纪末

19世纪末，学院大师如梅索尼埃等人虽然影响力仍然巨大，毕竟已近晚境。四人之中，以布格罗当选院士最晚，时间为1876年，其余三人，分别在1861年、1863年和1865年当选院士，也即是说，他们执画坛之牛耳，流布影响已达二十年之久。

上述画家虽属主流，但以此推论风格的转向仍有片面之嫌，我们不妨以19世纪下半叶为限，考察当时学院绘画的全貌——出于严谨和便捷的考量——仅将50年代之后进入学院的全部画家纳入其中，共十四席，附表如下（注：19世纪法兰西美术院院士名单表见附录）：

| 席位 | 姓名 | 当选时间 | 主要风格 |
| --- | --- | --- | --- |
| 第一席 | 西尼奥（Emile Signol） | 1860 | 传统风格 |
| | 默森（Luc-Olivier Merson） | 1892 | 东方主义 |
| 第二席 | 卡巴特（Louis-Nicolas Cabat） | 1867 | 风景画家 |
| | 康斯坦特（Jean Benjamin-Constant） | 1893 | 东方主义 |
| 第三席 | 热罗姆（Jean-Léon Gérôme） | 1865 | 东方主义、自然主义 |
| | 杜兰（Emile Carolus Duran） | 1904 | 肖像画家 |

| 席位 | 姓名 | 当选时间 | 主要风格 |
| --- | --- | --- | --- |
| 第四席 | 弗勒里（Joseph-Nicolas Robert-Fleury） | 1850 | 传统风格 |
| | 弗朗索瓦（François-Louis Français） | 1890 | 自然主义、风景画家 |
| | 维隆（Antoine Vollon） | 1897 | 静物、风景画家 |
| 第五席 | 赫塞（Alexandre Hesse） | 1867 | 传统风格 |
| | 德劳内（Jules-Élie Delaunay） | 1879 | 壁画家，传统风格 |
| | 列斐伏尔（Jules Joseph Lefebvre） | 1891 | 肖像画家、东方主义、唯美主义 |
| 第六席 | 弗朗德兰（Jean-Hippolyte Flandrin） | 1853 | 传统风格 |
| | 穆勒（Charles Louis Müller） | 1864 | 东方主义、自然主义 |
| | 德塔耶（Édouard Detaille） | 1892 | 军事画家、自然主义 |
| 第七席 | 博纳（Léon Bonnat） | 1881 | 自然主义 |
| 第八席 | 鲍迪耶（Paul Baudry） | 1870 | 壁画家 |
| | 布雷东（Jules Breton） | 1886 | 自然主义 |
| 第九席 | 阿劳（Jean Alaux） | 1851 | 传统风格 |
| | 雷曼（Henri Lehmann） | 1864 | 肖像画家、传统风格 |

| 席位 | 姓名 | 当选时间 | 主要风格 |
|---|---|---|---|
| 第九席 | 布朗热（Gustave Boulanger） | 1882 | 东方主义 |
| | 莫霍（Gustave Moreau） | 1888 | 象征主义 |
| | 莫罗（Aimé Morot） | 1898 | 自然主义 |
| 第十席 | 卡巴内尔（Alexandre Cabanel） | 1863 | 肖像画家、东方主义、传统风格 |
| | 亨纳尔（Jean-Jacques Henner） | 1889 | 肖像画家、传统风格 |
| 第十一席 | 霍伯特（Ernest Hébert） | 1874 | 传统风格 |
| 第十二席 | 梅索尼埃（Jean-Louis-Ernest Meissonier） | 1861 | 自然主义 |
| | 劳伦（Jean-Paul Laurens） | 1891 | 自然主义、东方主义 |
| 第十三席 | 德拉克洛瓦（Eugène Delacroix） | 1857 | 浪漫主义、东方主义 |
| | 赫塞（Nicolas-Auguste Hesse） | 1863 | 壁画家 |
| | 勒纳弗（Jules Eugène Lenepveu） | 1869 | 壁画家 |
| | 科尔蒙（Fernand Cormon） | 1898 | 自然主义 |
| 第十四席 | 皮尔（Isidore Pils） | 1868 | 军事画家 |
| | 布格罗（William Buguereau） | 1876 | 唯美主义、自然主义 |

根据表格中的粗略统计，19世纪下半叶尤其是19世纪末20年，法国美术学院已非昔日新古典主义（传统风格）一家独大的局面了。除了极少数将自己限制在单一领域——专注于大型装饰壁画和肖像订件——的画家，已无任何纯粹的风格，能够不受时代风潮的浸淫岿然独存。包括

上文探讨的几位学院绘画的代表人物，他们的风格都有某种综合的倾向，或多或少地，包含了以下因素：古典主义的精神内涵、自然主义的观察和表现方式（印象主义的某些观念实际与自然主义同出一辙）以及绘画语言的个性化。

值得注意的是，我们看待世纪末学院整体风格时，不能仅仅将其看作一种静态的模式，而是要考虑学院风格的形成或者选择机制——19世纪中期以来，各种新艺术形式均源自学院，但并不意味着它们都具有进入学院的机会，与学院核心美学联系越紧密的越具有优势。

依照程序，新院士必须由全体院士投票产生。一般而言，成为候选人意味着这些画家已经具有广泛声誉，先为官方接受，进而被纳入学院体系中。这两个步骤可能非常紧凑，也可能隔着相当长时间，甚至有些成名已久的官方画家终身徘徊在学院之外。第一种情况如卡巴内尔，风格本属学院典型，接纳自然顺理成章；第二种往往昭示着风格的冲突，艺术家的最终入选要么意味着学院对他的巨大声望无法视而不见，要么时间的沉淀使风格的冲突不再尖锐，例如德拉克洛瓦；第三种情况比较复杂，掺杂着许多个人因素，也不乏运气欠佳的可能，比如夏凡纳。

以上三类画家在进入学院之前，都获得了官方的认可，分享订件，获得赞助。由于官方的认可通常意味着历次展览（包括沙龙和世博会）上的奖章，考虑到这些展览评委会的复杂性，这些画家与学院的关系虽有对立，更多的还是一致性。他仍或诠释学院的主题，或运用学院式的技巧，或秉持学院的美学，或享受近于学院的待遇。如果说浪漫主义和古典主义的对立，还一度使两者处在截然不同的阵营之中，随着老一代艺术家的日渐凋零和艺术风格的融合趋势，官方画家与学院画家的共性远大于分歧，时机成熟，他们自然跻身学院的门墙之内。

1880年，时任艺术部门秘书长的图尔奎（Edmond Turquet）认识到当代艺术世界已经变得复杂。他在沙龙中提出了“同声相应”（sympathetic groupings）的概念，一改以往按字母顺序陈列展品的陈列办法，将风格相近的作品以专题呈现，使展览严谨而清晰。随后，雷诺阿和他的朋友穆雷尔（Murer）出版的沙龙画册，稍稍修正了图尔奎特的分类，将沙龙画家分为四类：学院派和获奖者、外国画家、理想主义者、自然主义者和印象主义者。（Mainardi, 1994）虽然缺乏现代策展观念的时代，为展览和出版的分类不具严格的学术意义，这在

当年仍是大家普遍接受的进步。这一分类今天看来确有标准含混之弊——外国画家明显是以单纯地域性区别，学院派与获奖者属于以身份归类，理想主义者和自然主义者、印象主义者又是依风格划分的——但雷诺阿将学院派和获奖者视为同一群体，无疑印证了笔者的上述观点。

## 边界

学院画家与官方画家的界限在19世纪末趋于模糊，但仍有案例表明两者的美学诉求并非完全一致。下文讨论了今天一并被归入象征主义的两位名家的不同境遇，则很好地为我们暗示出一条微妙的学院边界。象征主义本是文学概念，借指绘画，强调对物质主义和现实主义的否定。尽管在绘画领域中首先使用象征主义的批评家阿尔伯特·奥里耶（Albert Aurier）在1890年和1891年分别为梵·高和高更冠以“象征派”的头衔，今日的普遍做法仍是将二人归入后印象派

。象征主义的主将，一般认为是夏凡纳、莫罗和雷东。雷东出生较晚，除教育背景和绘画风格与夏凡纳、莫罗明显差异外，官方对他们的认可度更是判然不同——1883年当选的沙龙评委中，夏凡纳和莫罗均位列其中（Mainardi, 1994）——因此，讨论将集中于相似处更多的夏、莫二人。

贡布里希和研究19世纪美术史的著名学者詹森都提出了近似的分类法——即将自然主义与印象主义纳入真实的范畴，与理想相对（贡布里希，1991）。区别在于，前者的理想主义包含了古典主义与浪漫主义，后者则将夏凡纳与莫罗的象征主义视为理想主义。不过无论我们遵从哪一种理想主义的定义，它都意味着对自然主义（也即是对真实）的反动。

1888年，莫罗当选美术学院院士，这意味着学院的艺术风格从此又多出一极。莫罗先后就学于皮柯特和德拉克洛瓦门下，但对其影响最大者非夏塞西奥莫属。夏塞西奥是安格尔的学生，他的风格属折衷主义，比早期安格尔更强调色彩和光线，比德拉克洛瓦更温和。

莫罗出名甚早，1864年便以《俄狄浦斯和斯芬克斯》（图3.28）一画在沙龙中赢得广泛声誉。与安格尔的同名作品比较，除了纤细敏感的个人特质和稍微宽广的色域，莫罗使用的仍是传统学院语言。但他后来

发展出越来越神秘的气息让左拉也钦佩不已，“他的才能在于可以用新颖独特的方法重塑别的艺术家已经处理过的主题”（曲培醇，2014）。因为他对色彩的探索和略显怪异的主题，也因为他与夏塞西奥的交谊，莫罗一度被湮没在新浪漫主义画家中。直到1884年，一部颇具影响力的早期象征主义小说《逆流》（A Rebours）使莫罗再次成为人们的焦点。莫罗也因此重获定位，由暧昧不明的新浪漫主义者一跃成为象征主义画家的领袖。不过，这一定位可谓达成了双赢局面：莫罗画面中的神秘颓废气息——本来是他一贯的作风，如今倒是契合多数人对世纪末的想象；象征主义文学也由此获得图像化阐释，更加深入人心。若没有这部小说的助力，莫罗在今日美术史上的位置如何，不易想象。然而，他入选法兰西学院时已年过六旬，较梅索尼埃等人晚得多，虽属同一代人，但其边缘地位可想而知。

即便不是主流，莫罗仍有学院同僚欣赏之处，否则在《逆流》中同享大名的雷东也应被学院一道接纳才是。从造型语言上来说，莫罗的绘画与学院派关系紧密。他并未借早期作品中的严谨顺势走向自然主义，而是将其中的神秘感不断放大，最终与自然主义背道而驰。中年的代表作《朱庇特与塞墨勒》（图3.29）中，莫罗将形式感推向极致，除了人物造型上的仪式化和舞台化，更是以几乎左右对称的方式营造构图。莫罗对形体的虚化处理，使人联想起印象派，但与印象主义者恰恰相反的是，这种空气感赋予画面的不是真实，而是强化了一层神秘气息。

除了德拉克洛瓦外，19世纪少有画家用色如莫罗这般大胆。他的色彩完全无关现实，并且愈到晚年愈是自由。他善用靛蓝、明黄、嫣红组织分割画面，反复的罩染使每一部分的颜色浓郁而透明，再以翠绿、浅紫点缀其间——画面的光泽于是也构成了莫罗的独特语言，迷离、变幻、捉摸不定。这份遗产遥继自威尼斯画派，经鲁本斯自德拉克洛瓦，莫罗以色彩解放形体，走得比前辈更远。虽然同期的印象派也致力于在光线下捕捉瞬间的真实，让坚实的形体退居次席，但莫罗从来不认可印象主义的立场——事实上追求真实的自然主义也是他含蓄抨击的对象——莫罗曾指责印象主义者的艺术只不过是浅薄的、记录式的、毫无思想的艺术，他主张艺术应当是思辨的、富于哲理的：

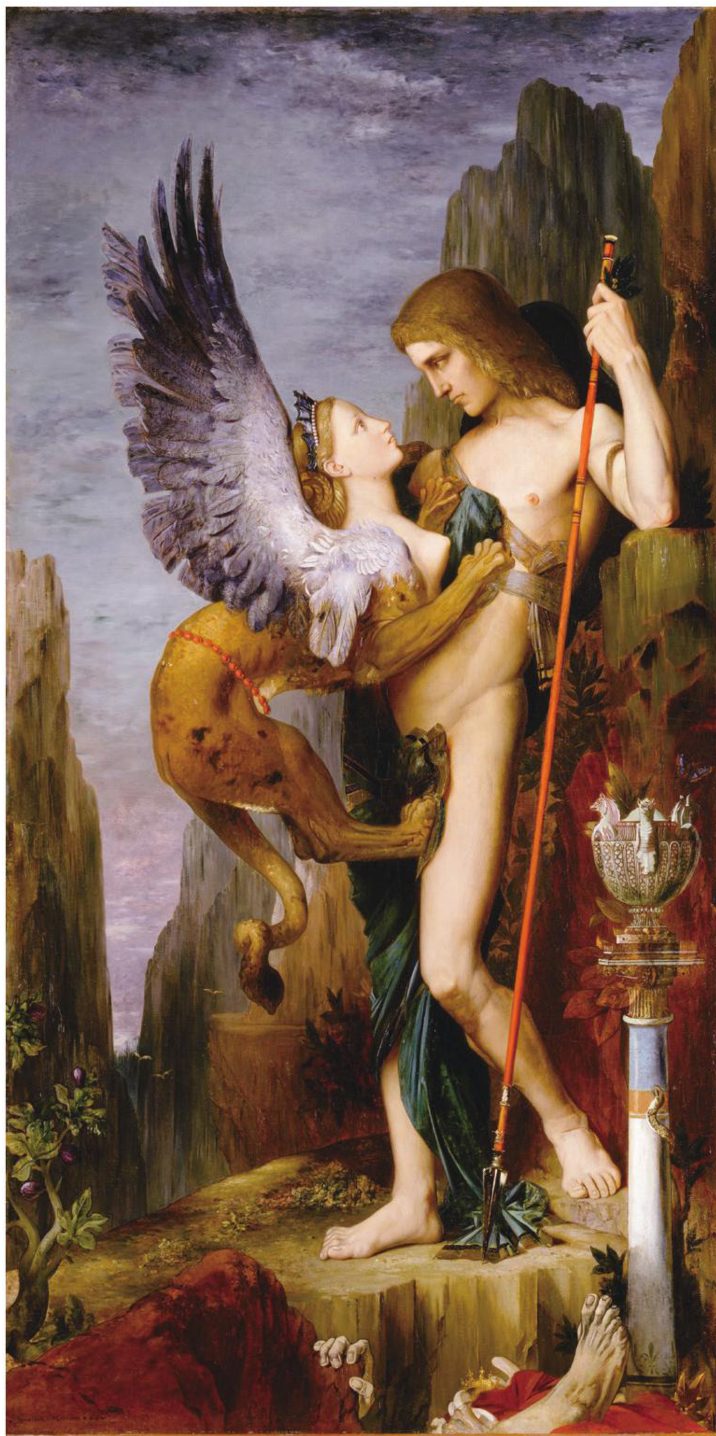


图3.28　莫罗，《俄狄浦斯和斯芬克斯》，布面油画，1864年

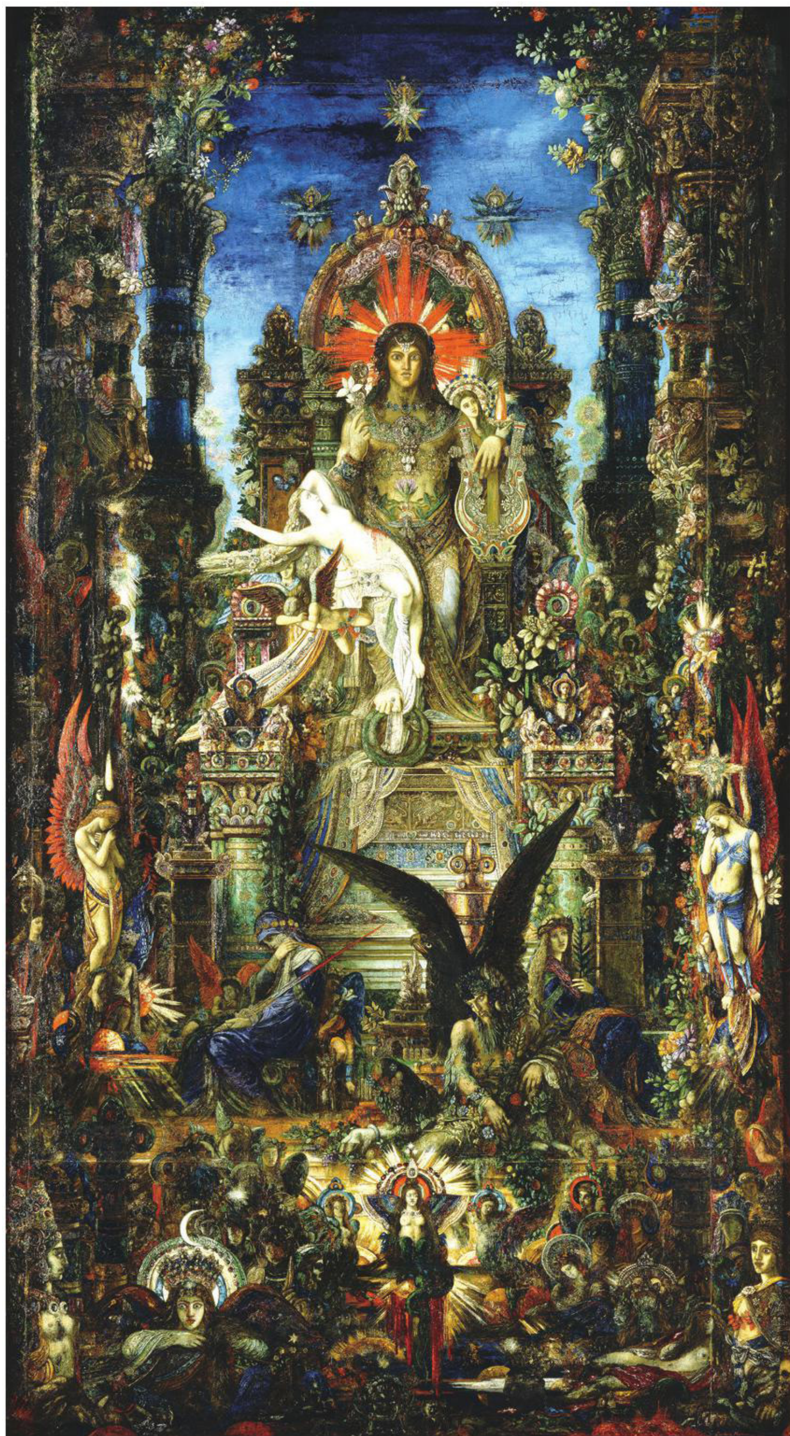


图3.29　莫罗，《朱庇特与塞墨勒》，布面油画，1894—1895年

我既不相信我触摸到的东西，也不相信我看到的东西，而只相信我感觉到的东西……在我看来，只有我的内心感觉才是永恒的和无可争辩地被确定。（第弗利，2002）

接纳莫罗，学院看重的是他重建形式感的努力，是他对威尼斯画派色彩的回应，还是二者兼顾营造的神秘氛围，我们未能确定。但他反对自然主义的努力在学院中仍能获得一席之地，这本身已经可以看作学院在不断调整着边界，形成对新艺术更有效的反应机制。

不过，同样以象征主义垂名美术史的夏凡纳，却始终未能进入学院。夏氏在沙龙中的作品并未受到足够重视，70年代他的《秋》《眠》《可怜的罪人》（Poor Sinner）被舆论贬低为“不懂素描”。直到时任美术部长的切纳文斯侯爵（Phillipe de Chennevieres）将先贤祠壁画交给夏凡纳手中，他才得以藉此一洗前耻，饱受批评的弱点在壁画中反而成为一种独特的魅力。此后，夏凡纳以第三共和国首席壁画家的身份承接了巴黎、里昂、鲁昂、波尔多、马赛等地的公共装饰工程，在这些城市的显要位置占据公众的目光。他为自己也为时代塑造了新的《雅典学派》。

夏凡纳的作品，取法仍属古典主义，尤以人物造型和画面氛围为显著。和大多学院画家倾心自然主义，并借助摄影术获得真实感不同，夏凡纳的方式毋宁说是减法。他将对象平面化、图案化、放弃真实，执着于形式，推敲再三来获得绘画的主动。从图式上，他为高更提供了原始的语汇（虽然高更自认为野蛮较之更有力度）；他的平面性不同于马奈的迅捷果敢，在书写之中的自然呈露，而是将形体简化，玩味形色的抽象平衡。夏凡纳的用色中性、含蓄，接近安格尔的美学，但他牺牲色彩的丰富并非要换取素描的充分，进而逼近真实。夏凡纳的画室中置有一面罗盘，上面刻着不同题材，神话、宗教、历史、传说，据称他转动罗盘来决定下一幅作品的主题。从画题选择的随机性便可看出，夏氏力求与现实拉开距离，主题不过是成就绘画的一种口实，换言之，主题其实不会对其固有的创作模式产生任何实质性影响，作品中的神秘性、意义的含混乃是一以贯之的，正是这种方式让他离间了传统的学院绘画。

令人不解的是，尽管夏凡纳在生命的最后二十年中获得极高评价——当选沙龙评委、获得荣誉军团司令勋章，并在梅索尼埃逝世后成为法国艺术家协会主席——他并未获得法兰西美术学院的一席之地。若从先贤祠壁画获得成功的时间算起，直到逝世前，他共有十三次机会

。但夏凡纳永无机会当选，哪怕他多次表达过这种强烈愿望，他未必知道热罗姆的双关语代表了学院多数人的意见：Puvis!……non, Pulvis！Pulvis de Chavannes，et in pulverumreverterit.（Price, 2010）

我们无法将夏凡纳也纳入学院中作为莫罗的同道，强化象征主义（反自然主义倾向）在学院中的力量加以论述，但他的大受欢迎并不缺乏心理基础，这段1894年的评论针对夏凡纳，除了最后一句，用于莫罗，亦无不可：

夏凡纳的作品代表了我们对饱和产生厌倦的反应。曾经有一段时间，在绘画和文学的表现中，有着过多的写实主义，过多的所谓真实……我们突然渴求梦幻、激情和诗意。我们厌倦了太生动太真实的光线，因此期盼迷蒙的浓雾。就是这个缘故，我们对于夏凡纳的诗意和朦胧的绘画如此地着迷。我们甚至欣赏他的错误，他技术上的瑕疵，他那贫血的色彩。（Denivir, 1991）

夏凡纳与莫罗命运殊异，未必全部决定于自身风格，他们的艺术履历，甚至包括人际关系都影响了各自在法兰西画坛的最终地位。但不能否认，风格当然是相当重要的因素，否则便无法解释夏凡纳在十数年遭遇的并非是几个保守人士的抵制，而是多数院士的冷漠。就风格层面而言，联想当时学院外，甚至不在官方视野内的其他画家，不妨大胆推想：夏凡纳与莫罗的区别，正是在于造型把握的充分与否——这一区别，不仅来自成熟之后的作品，而是根据全部作品做出的综合判断——学院将后来的作品视作风格的拓展和创新，而非避实就虚的权宜之计。印象派和后印象派等前卫画家的遭遇或可为这一推论提供旁证：即便是偶有入选沙龙甚至不乏获奖的事实，他们也从未赢得过主流地位。与享有官方身份的夏凡纳比较，整体上，他们对造型的重视程度以及展现出的实现能力，则又逊色几分。由此可见，从学院到前卫艺术的嬗变，恰是经由造型达成的反映论逐渐失效的过程。从这种意义上看，夏凡纳和莫罗在造型上的松动和自由恰可被视为风格演化的中间环节。反过来看，19世纪末期的学院艺术，正是依托素描造型体系的美学集合。

## 正统派继承人

学院的高墙之内，自然主义仍是大势所趋。几位著名的弟子，未必继承了老师在学院中的地位，却共同引领了另一股美学的风潮。和梅索尼埃、热罗姆作品中具有的自然主义意味不同——评判他们的自然主义后面总隐含着传统题材论的傲慢——这群后生在美术史上直接获得了自然主义的命名，名正言顺地将自然主义迎进了学院的门墙。

当然，就技术而论，自然主义无非是对学院向来秉承的造型理论的一次深入。以前不屑表达或无法表达的，纷纷在画布上展开，更加精准，更少偏见。侯萨耶（Henri Houssaye）1882年看到了他们的方式其实与印象派并无二致，这种新的折衷主义使印象派的观察方法沉淀于造型体系之中：

印象主义以马奈、莫奈、德加、雷诺阿、卡耶波特（Gustave Caillebotte）的名义出现时遭受了各种各样的讥讽；而以巴斯蒂安—勒帕热，杜伊兹（Duez），热尔韦（Gervex）
，丹东（Danton），布丹（Butin），曼格兰特（Mangeant），布劳德（Jean Beraud）
和达仰的名义出现时获得的却是各种荣耀。（Boime, 1971）

19世纪末期，法国自然主义画家首推巴斯蒂安—勒帕热。他的作品在沙龙中屡有斩获，最知名的作品《垛草》展出于1878年沙龙，大获好评。勒帕热在创作方式上有近于印象派之处：在户外准备草稿，甚至有时在户外完成画作。只是他的作品的雕琢和推敲，远胜印象派——无论画面构图的讲究，人物造型的准确，甚至边缘线的反复刻画，都更接近学院严肃的创作理念。难怪梅索尼埃也将这位年轻的后生引为同道，直言劝勉：

我不会跟你说什么琐碎的空话，这是那一天我没有回答你的原因。你很真诚，是真实的发掘者……当你创作时，你必须，像守旧派那样坚持，使画面中的主要人物在一种戏剧性之中。既然夏利特（Charette）是一个令人敬佩感动的形象，他从濒死中挣扎过来！你让他背对着观众时，他就只是个模特……他抓着帽子的动作与当时的风尚并不吻合。（Greard, 1897）

将自然主义运用到神话题材上，而且不满足于布格罗的方式——一方面是触手可及的物质感，同时却加深了整幅画面的虚幻——勒帕热将神话题材处理得新鲜又真切。他的另一名作《聆听圣音的圣女贞德》

（Joan of Arc Listening to the Voices）（图3.30），展出于1880年沙龙。勒帕热笔下的贞德并未身着甲胄厮杀于疆场之上，而是被描绘成一位初听圣音时面色疑惑的村姑。这幅作品将自然主义发挥到极致，当观者的目光被翻倒在地的织布机吸引时，不觉窥见屋舍树枝间的神圣幻像——身披盔甲的天使圣米迦勒（Michael）、圣女玛加利大（Margaret）和圣加大肋纳（Catherine）——透明又实在、光线穿过神的身体，不可捉摸又历历在目。

颇有深意的是，我们很难从勒帕热的老师卡巴内尔作品中窥见自然主义的影子，也殊少理论家作如是评价。可见勒氏从他那里继承的，不是新的观察方法、表达思路，而是扎实的造型基础。从另一角度看，如果我们按照美术史常见提法，将勒帕热视为自然主义绘画集大成者的话，那么当时必定已经具备了造就这一流派的各种因素，无需老师的提点，他已能左右逢源：比如梅索尼埃和热罗姆对于真实的孜孜以求；比如现实主义在农民题材的持续开拓；比如印象派在外光条件下的绘画探索，甚至是照片在创作中的普遍参考。

19世纪80年代，自然主义已经成为一种国际性的潮流。在国际展览已成常态的年代，这种风格比以前蔓延得更迅速而广泛。瑞典的佐恩（Anders Zorn）、德国的莱布尔（Wilhelm Leibl）、西班牙的索罗拉（Joaquín Sorolla），甚至连俄国巡回画派的大部分画家都拥有相近的自然主义观点。当然，他们置身事外的观察方式不是以自我的取消为代价，相反连属于前卫画家的主动一并被带入画中，能力的全面赋予他们更大的自由。作为自然主义的核心人物之一，如果勒帕热没有英年早逝，以他的才华、影响和艺术风格，当选院士是迟早的事。继之成为自然主义代表人物的，正是热罗姆的弟子达仰。达仰的才华一直为勒帕热所掩盖，直到后者去世，才以《布列塔尼赦罪朝圣仪式》一画被时人瞩目。1889年的十年展上，这幅作品与勒帕热的《垛草》《聆听圣音的圣女贞德》一道，成为艺术界的新风尚。不同于勒帕热的遮遮掩掩，达仰对于在创作中使用照片并不讳言。虽然在程序上他仍会按照传统来准备单个人物的素描——我们不难联想到热罗姆在绘制《拿破仑三世接见暹罗使者》的过程——但使用照片已经成为更有效率的方式。例如《布列塔尼赦罪朝圣仪式》一画前景中的妇人，便是依据画友居斯塔夫·库图瓦（Gustave Courtois）的母亲照片而来的，老人为此精心造型并着装。（曲培醇，2014）




图3.30　勒帕热，《聆听圣音的圣女贞德》，布面油画，1879年

19世纪尾声，自然主义风格的画作不再被批评家不屑为风俗画了，不再被批评为“运动的肖像”（Gotlieb, 1996），而是被赞美为“将古代艺术的所有要素和现代精神相联结”的上佳之作（曲培醇，2014）。达仰获得了勒帕热同样应该享有的光荣，1900年10月27日，他当选为法兰西美术院院士。

世纪末的自然主义潮流中，还有如下名字需提及。科尔蒙和德塔耶先后进入学院，两人的名作《该隐被耶和华驱逐》（Cain flying before Jehovah's Curse）（图3.31）和《梦》（Le Rêve）（图3.32）今天在奥赛美术馆中占据了重要位置，呈现出自然主义绘画的不同面向。摄影术为自然主义风格的发展提供的动力，除了细节的丰富准确，还有特有的观看方式——热罗姆的尝试被亨利·热尔韦继续发扬，甚至成为后者标志性的构图方式。在《绘画评委的一次会议》中（图3.33），他描绘了一个闹哄哄的瞬间，不典型、无中心、没有任何重要的事情正在发生。然而，这却颠覆了外人对沙龙评审的严肃印象，这个看似极其普通的瞬间

甚至可以涵盖整个19世纪沙龙评委间无休无止的争吵，赋予偶然一种庄重感、永恒感，这正是摄影的性格：热尔韦敏感地捕捉了它。

## 学院的分裂

19世纪末期的法国艺术史上，不能回避的艺术事件是“国家美术协会”的成立。这一极具代表性的事件，恰好说明现实艺术世界的复杂，也暗示着学院——主流意识形态——变得模糊。

私人画廊和艺术团体（如印象派的无名艺术家、油画家、雕塑家、版画家协会）的出现，都削弱了学院和沙龙的垄断性。但直到1890年从“法兰西艺术家协会”中独立出来的“国家美术协会”，才决定性地终结了官方沙龙的一家独大，宣告了现代艺术至此获得了分庭抗礼并最终取代前者的历史时刻。



图3.31　科尔蒙，《该隐被耶和华驱逐》，布面油画，1880年



图3.32　德塔耶，《梦》，布面油画，1888年



图3.33　亨利·热尔韦，《绘画评委的一次会议》，布面油画，1883年

“国家美术协会”的倡议者和参与者均是今日耳熟能详的现代派画家，如西斯莱（Sisley）、萨金特（Sargent）、惠斯勒，然而令人意外的是，协会的首任主席却是一贯保守的梅索尼埃。
不能想象梅索尼埃一夜之间对新艺术报以同情，那么做出这样的决定，必然出自艺术立场之外的考量。

事情的起因要回溯到一年前的论争，关于世博会上的金、银、铜奖是否应在沙龙上获得相应的一、二、三等奖。虽然在1855年、1867年和1878年上都有此先例，但是彼时沙龙和博览会都是由政府主导，虽名目有别，价值取向实则无异。1889年，政府已经将组织沙龙的权力交与新近成立的独立艺术家协会，自己则专注于类似世博会和三年展等不定期的展事。布格罗作为世博会绘画评委会副主席兼沙龙评委，明确反对沙龙沿袭世博会的评判标准，“法兰西艺术家协会”大多数成员与他观点一致。梅索尼埃及追随者表示强烈反对——值得注意的是，这些追随者既非美术学校教师，也非学院院士——他们坚持1889年的世博会获奖作品理应获得一贯的认可。梅索尼埃在世博会中兼任了绘画制图评委会主席（由评委选举产生）和整个艺术部门负责人（由政府部门任命），换言之，大部分获奖作品都是经他首肯的，布格罗的意见等于间接否定他的权威性和公正性，梅氏当即退席以示抗议。

稍后的12月26日于巴黎市政厅举行的会议，矛盾正式激化。布格罗的提议在到场的人员中引起了混乱——参会的2000名听众之中约有1200名画家只有一次沙龙入选的经历——他们对自己的机会被剥夺相当愤怒。梅索尼埃试图平息场面，但无能为力，他与大约200名追随者不得不离场。因此，随后的投票中，布格罗的提案得以通过。

梅索尼埃及其支持者情绪激动，他们聚集在一间饭店，起草抗议书，在信上签名的还有拉图尔、勒帕热等。两天后的再次集会上，梅索尼埃宣布他们将成立一个新的艺术家组织。与此同时，他们还向时任商业部长的提拉德（Pierre Tirard）和公共教育及美术部长法列拉斯（Armand Fallieres）提交了声明。

虽然政府出面斡旋，梅、布二人的同事也纷纷调停，然而分裂一旦开始，便很难弥合。因为表面上的意气之争，源于潜藏已久的美学观念的差异，更是获得领袖群伦的地位后，对于艺术发展方向的各执己见。嗣后，“法兰西艺术家协会”重新选举，布格罗当选为主席。1月20日，梅索尼埃的“国家美术协会”正式成立，虽然名称中含有“国家”一词，协

会仍然将“欢迎外国艺术家”写入条例之中。两个协会主导的沙龙分别于5月1日和5月15日开幕，前者选址是工业宫，后者在为1889年世博会新建的美术宫（Hungerford, 1988）。

凭借自身的影响力，梅索尼埃的另立门户可谓成功。大部分的世博会评委和获奖者追随他，尤为知名的夏凡纳被选为副主席，并且在梅氏去世之后接任主席。更重要的是，“国家美术协会”解决了长久以来的问题，创建一个更为合理的展览机制：他取消了所有的奖章，确信成为协会的成员已经是一种奖励。梅索尼埃还解决了两个问题，一是评委会的资格：整个19世纪，评委会的成员要么由政府或学院任命，要么自艺术家中选拔——即便是后者，也会有人抱怨说评审的权力实际上被几位声望最隆的艺术家把控，将个人趣味凌驾于普遍标准之上——梅氏的办法是设立一个轮值的评委会，先圈定一个评委会大名单，再以抽签的形式为某次评审确定最终人选。在接下来的其他评审中，这批人员将自动回避，换言之，避免持续的影响力造成的僵化。“国家美术协会”的另一举措则招致众多反对，因为展览空间的限制，每位画家参展数目限定在2至3张。以1890年为例，“国家美术协会”沙龙展出了900件油画，远不及同时“法兰西艺术家协会”沙龙的2400件。“国家美术协会”的灵活之处在于，允许画家集中展示作品。画家也可以一系列尺幅较小的作品代替两三件大型作品，便于塑造一种鲜明的个人形象。他们还可以将系列草图和最终作品一并呈现。这改变了以往按照字母顺序或官方地位的做法，出版画册时同样照此原则。

“国家美术协会”的成员分成三类：第一类是创始人，包含九名从“法兰西艺术家协会”委员会中辞职者，除梅索尼埃、夏凡纳外，尚有杜兰、迪埃（Ernest Duez）等，加上罗丹等另外五人，总共十四位；第二类是新加入的协会成员；第三类是准会员，即作品被沙龙接纳并得到普遍认可，但仍需评委会同意才得展示的艺术家。因此，如果法国国家美术协会严格履行会员的入会程序及其展览资格的审核工作，它便有可能主办一场比法兰西艺术家协会水准更高的展览，提高法国艺术家收入，并使其获得更大发展空间。

因为梅索尼埃的关系，政府对“国家美术协会”的独立表现出先是容忍、继而赞助的策略。参加传统沙龙的政府高官同样出席了新沙龙，总统卡诺特（Sadi Carnot）
在他陪同下参观了展览。和“法兰西艺术家协会”沙龙获得的待遇一样，

政府也为“国家美术协会”提供赞助。显然梅索尼埃深谙与政府打交道的技巧，他提出使用世博会场馆的建议可谓正中下怀：官方本就期望能在这一场馆中继续举办展览以维持世博会的热闹气氛，他们在1889年10月向“法兰西艺术家协会”提出将年度沙龙搬到此处，但协会以场馆照明情况不佳予以拒绝。

值得注意的是，在独立之前，正是梅索尼埃本人强烈反对，将展览场馆迁移视同放逐。“油画和版画勉强够用，建筑被牺牲了，雕塑展览条件可谓凄凉。”（Hungerford, 1988）立场甫一转变，梅氏立刻现实而圆通，他明白，比起其他团体在私人画廊中举办影响力有限的展览，这样的结果已属不易。尽管获得了新晋艺术家的支持，政府明白，消弭两者之间的争议，使之和平共处才是长远之计。

从表面上看，这次事件与学院并无关联，是法兰西艺术家协会的分裂及重组，只不过协会的主要成员恰好同时拥有院士身份。但是梅索尼埃与众不同的艺术履历似乎为这次分裂早早埋下伏笔。虽然梅索尼埃与布格罗同为学院名家，并且在一些问题上不乏相同立场，例如两人都反对百年展及埃菲尔铁塔的营建。然而布格罗经历的标准学院之路，荣获罗马奖、任教于美术学校、获得神话题材的壁画委托——梅索尼埃一样也没有。梅索尼埃1875至1876年当选为美术学院副主席，又在1889至1890年期间当选为主席，却始终和同僚有种貌合神离之感。1889年美术学院的14位院士中，有6人曾经赢得过罗马奖，其余诸人都有学院背景。
虽然其他5人也担任了世博会评委一职，但梅索尼埃是唯一一位从“法兰西艺术家协会”中辞职的人（Hungerford, 1988）。

虽然梅索尼埃自始至终都是学院的异类，但获得国家最高荣衔和一再出任重大展览评委的事实说明，他当然是学院的代表人物，甚至是象征。就19世纪法国艺术批评常见的归类“French School”——超越了具体身份和时间限制的一个概念——而言，他甚至提前进入了艺术史，正统的主流艺术史。那么，我们讨论学院的分裂就不单是从一个革命者和保守派之间的对立出发，而是学院本身的一次进化，开启了一道包含更多变数的大门——不论是艺术风格上，还是政治立场上——接下来的十年之间，梅索尼埃的追随者，“国家美术协会”会员杜兰、德塔耶、达仰先后当选为法兰西美术学院院士。

# 第四章 成功

## 一 经济生活

19世纪下半叶，艺术市场的成熟和扩展，使得地位和声望均处于艺术界最高处的学院名家，无可避免地成为收藏家和画商追逐的对象。这样的风气之下，价格一度成为评判艺术家的重要标准。时过境迁，当印象派和后来的现代艺术逐渐代替学院艺术成为主流之时，现代主义评论家将这一时期艺术的商业化和市场化归罪于学院画家，或断章取义，或演绎夸张，将他们的创作动机简化甚至等同于追名逐利。于是，在印象派与其他现代艺术家的传记及史论中，学院艺术家与市场的联系，曾经创造的价格神话，纷纷成为备受攻击的口实。

作为学院画家的对立面，印象派等前卫画家被置于一种追求艺术纯粹性的虚幻语境中，但这显然难称公允。除了去世之后他们的作品一再在拍卖上刷新纪录，他们的日常生活与商业、市场、画廊联系之紧密，犹胜学院同仁。印象派画家日记中屡见与画商的讨价还价（莫奈，2012）。生计不敷者如莫奈、雷诺阿、毕沙罗固然如此，连马奈、德加这样靠遗产度日的巴黎公子，也分外留心画作的出路与市价（Letheve, 1972）。他当然不是依赖这份收入举炊，而是将价格视为艺术成就的某种检验标准（Wilson-Bareau, 2004）。

罗伯特·詹森在其重要著作《世纪末欧洲的市场现代性》中发现了这种神话的虚伪之处：

回顾1860年后的艺术，提倡外光的印象派，他们的继承者，他们的辩护人，不仅是武断地制造真假艺术的边界，在“真正”的艺术家和他们的商业对手之间划出鸿沟，而且全然不顾印象派艺术家比他们的沙龙对手更加依赖市场这一事实。很多年来，学者已经认识到印象派与商业的联系，实际上，就连攻击学院传统不遗余力的印象派最忠实的捍卫者，也花大量篇幅描绘了他们的经济状况和努力。（Janson, 1994）

如果我们放弃非此即彼，通过贬抑某一群体来肯定另一群体的思维方式，而是视作统一的艺术生态，并将成就艺术家风格的各种因素综合考量：他们成就事业的方式，他们逐渐拥有的藏家类型——也就是说，将政治经济的因素纳入考察范围之中，视作客观现实之一，而非以此作为标签，简单归类，随意臧否，那么我们获得的结论即便做不到完全客观，至少较为公平。

将商业因素进行单独讨论，不因此否定学院艺术家的艺术价值，也并不以价格的高下来品评某张作品，更不以此论定艺术家的历史地位。笔者力图还原的，只是历史的现场感，既指出艺术家当时所拥有的社会地位、经济状况，又能以此反映出那个时代的诉求。成熟的艺术家，能够“成为满足特殊要求的生产者，他能根据自己的专业技能设定并且掌控市场”（Janson, 1994）

。

这一部分的论述中，限于篇幅及资料，也为保证叙述的连贯，仍然选取前文中多次提到的学院画家梅索尼埃等作为主要案例进行分析。尽管同属学院名家，每个人的成长经历和艺术风格不同，造成他们的作品在进入市场的方式，以及在市场中的表现也不尽相同。因而，写作中资料的呈现并非面面俱到，而是各有侧重。若能勾勒出学院名家经济状况的大致轮廓，并由此复现昔日人们对这一群体的整体性认知，便算达成目的。

## 财富“收割者”

关于艺术家的定位问题，贡布里希曾有言：

并不是说绝不可能出现悲剧，也不意味着每一个画家都在国内获得了应有的尊敬。但是大体上讲，艺术家跟他的公众都有一些共同的认识，因而在判断优劣高下的标准方面也有一致的意见。（贡布里希，1991）

这一抽象的标准事实上可从许多方面予以量化，艺术家的社会地位、荣誉和财富均是极为明确的标识。随着时代变迁，艺术的标准或有所移易，他们在艺术史上的地位或待重新裁定。但在当时，他们的境遇

完全可由财富声誉衡量，这代表了社会的认可程度。《沙龙艺术：十九世纪绘画的胜利》一书中，艺术家的画室被视为财富与地位的典型符号：

以兰巴赫（Munich Franz von Lenbach）为例，他通过绘画使自己从中产阶级变成了拥有难以置信财富的豪族。他住在一座极其炫耀的托斯卡纳文艺复兴式的宫殿中，其中带有一间画室，数间展厅；在这儿，他可以向部分观众展示作品，也可以通过他收藏的名画——如拉斐尔、提香、鲁本斯等人的作品——来显示自己的品位。（Wolf, 2012）

另一德国东方主义名家，于1873年维也纳世博会中获得奖章的桑茨（Wilhelm Centz）：

他在柏林蒂尔加藤公园（Tiergarten）定居，宅邸犹如充满戏剧性的庙宇。装修灵感部分来自于埃及帝陵中的绘画，一楼用马赛克营造出昏暗、忧郁、怀旧的氛围。墙上挂着几张自己的作品，与其他人的绘画和版画并列。东方地毯和珍玩充斥房间，就像个博物馆。就连头脑清醒的台奥多尔·冯塔纳（Theodor De Fontane）也被房中的装饰所吸引，为这种漫游的感觉所陶醉。他写道，只有伟大的努力，才能拥有“所有奇特又闪耀的东西，它们放在一起，彼此冲突，这些东西像在讲述一场来自世界各地的聚会，这些华丽的收藏说明主人过着多么富有而多彩的生活。”（Wolf, 2012）

作为可与德国大师相颉颃，处于欧洲艺术中心的法国学院名家，居所的精致奢靡想必不遑多让。直接描绘他们画室的文字资料缺失，使我们只能迂回求证——除了从模糊的照片（图4.1）上追忆荣光，奥克塔夫·米尔博曾经在《吉尔布拉斯》中近乎絮叨地描绘过一间法国画家的工作室，也可激发想象：

画家路易·让博瓦的画室肯定是所有画室中最奇特的一个。在那里，你可以看到一些中世纪的老式旅行箱、罕见的地毯，两幅卡巴乔、三幅波提切利，还有罗赛蒂和伯恩-琼斯的一些习作；一大堆镶嵌了金银丝图案的老式兵器；曾在内瓦冻得僵硬的雪地上载过女皇卡特琳娜的雪橇、在凡尔赛宫的阴影下抬过波利尼亚克侯爵夫人的轿子、波斯的刺绣品、阿拉伯的钢制品、数量惊人的拜占庭时期的圣母像和意大利陶器，在灰暗的蓝色锡制品的旁边是来自日本的光彩夺目的陶瓷器皿，器皿有着圆

鼓鼓的大肚子和细长的颈子，上面饰有奇异的花朵和神兽；一只鱼缸里有许多水草和藻类，还有一种来自印度奥里萨海岸的长着六块隆峰的鱼在水草当中穿梭。接下来是些宽大的无靠背、无扶手沙发，上面盖着黑色的熊皮和死产虎的皮；还有靠垫，上面的刺绣杂以金丝细工；从八扇高大的屏风上垂落下打着褶皱的华丽衣服，这些屏风使这个巨大的房间的每个私密角落都充满了神秘的气息。在这些屏风的下方，陈放着长沙发、低矮的墩状软垫、轻巧的中国漆桌和亚述马赛克桌……（克雷斯佩勒，2010）

画室和居所，只是展示财富的一个窗口而已。据詹伯尔（Rene Gimpel）的日记里与乔治·珀蒂（Georges Petit）的谈话中，获悉梅索尼埃分别以40万法郎和30万法郎从后者手中购得《评论杂志》和《信心评论》（詹伯尔，2011）。这既可窥见梅氏开销之巨，也可想象他在绘画之外，尚有类似换取回报的商业投资。此外，梅索尼埃在普瓦西拥有一大片地产（Greard, 1897）295，296，333（图4.2）。

但梅氏的成功并非一蹴而就，以下记录可以了解其早年收入的概况，并证明了经济情况的逐年好转：1834年，梅索尼埃的名字第一次出现在沙龙展目录中。参展作品以100法郎售予艺术家之友协会。19世纪30年代，在同龄人都忙于罗马奖的竞争时，他的工作，是为书籍绘制插图。1836年6月1日到1839年4月1日期间，总共收入9404法郎（Greard, 1897）。梅索尼埃在1840年、1841年、1843年、1848年都获得过沙龙的奖章，后两次获得的是一等奖。到19世纪50年代，他已经被公众视为风俗绘画的领军人物。正是从1841年开始，他的作品受到富有的赞助人皮埃尔（Paul Perier）的青睐，当年沙龙上的两件作品都被其收购。路易-菲利普的儿子，欧马勒公爵（Duke of Aumale）也大量购藏了他的作品（Letheve, 1972）。正是因为这些人的支持，梅索尼埃才能以非学院的背景为时人所重（Hungerford, 1989）。



图4.1　梅索尼埃在巴黎的画室

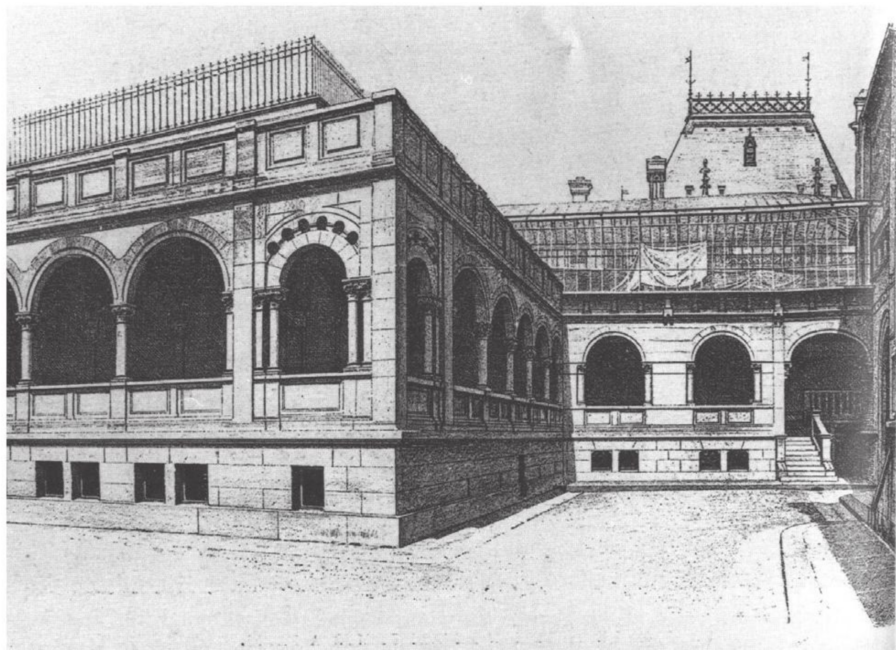


图4.2　梅索尼埃的别墅

世博会是梅索尼埃奠定国际名声的重要平台，履历如下：

1855年世博会，梅索尼埃获得了荣誉大奖（Grand Medal of Honor）。他的作品《斗殴》，被拿破仑三世以25000法郎买下，并作为国礼转送给英国的维多利亚女王和阿尔伯特亲王。值得一提的是，亲王本人也收藏了梅索尼埃于1848年沙龙上展出的《三个朋友》。梅索尼埃在世博会上共展出9件作品，3件被拿破仑同母异父的兄弟，同时也担任世博会艺术评委会主席的莫尔尼（Comte de Morny）借走。随后的1862年伦敦世博会，他又借走了梅索尼埃参展的3件作品。

1867年巴黎世博会，梅索尼埃以14件作品参展，并再次获得荣誉大奖。

1878年，16件作品参展，获荣誉大奖。

1889年，出任世博会评委，获得荣誉大奖。

梅氏的每次获奖不仅意味着艺术的精进，荣衔也随之屡获擢升。1855年他获荣誉军团军官勋位，1867年进阶为高等骑士勋位，1880年进阶大军官勋位，1889年进阶大十字骑士勋位。

在晚年，梅索尼埃的作品成了无价之宝。1880年，作品《胸甲骑兵》（Cuirassiers）的际遇颇具代表性：

先是被人以25万法郎的价格购买，然后以27.5万法郎的价格在布鲁塞尔售出；在周四时，有人愿意多出10万法郎，周五便成交了。几乎就在这幅画运抵巴黎，刚刚拆封之际，一位藏家看见，立刻以40万法郎的价格买下，并且高兴地说：“告诉梅索尼埃先生，这幅画又回法国了。除非卢浮宫收藏，否则我是不会出手这张作品的。”第一位藏家，欣赏了这幅作品两年，还不费吹灰之力就赚了10万法郎，真是毫无遗憾了！（Greard, 1897）

友人将他的名字戏谑地念成“le Moissonneaur. Messor”（收割者）。另一次他曾毫不夸张地说，如果将每年的作品全部售出，可以获利200万法郎。

与同期巴比松和印象派画家的市价比较，我们对梅索尼埃的作品行情了解更为立体。在《十九世纪法国艺术家的日常生活》一书中，莱热（Letheve）极为详细地勾勒出这些艺术家的经济生活。从每天食宿的基本开销，到画框、颜料、模特费用等支出，再到不同阶层艺术家在19世

纪各个阶段的收入状况，均有翔实记录
。此处仅以莫奈为例，稍加引述：

他的朋友巴齐耶，富家子弟，以2500法郎买了他一幅作品，但是分期付款。莫奈只好眼巴巴地盼着每个月50法郎的画款。1866年他为卡米耶作的肖像被沙龙接纳，并且以800法郎售予侯萨耶（Arsene Houssaye）……1876年第二次印象派画展上，一幅作品售出2000法郎，令他欢呼雀跃；然而在1877年秋天，他请求收藏家肖凯（Choquet）买两张画，几乎是给钱就行——40或50法郎一张，如果出不了更高的价——他急需用钱。

……十年之后他的生活水准有了明显改善。1890年他在吉维尼（Giverny）买了房子，画价也在缓步提升。1883年他在普尔维尔（Pourville）或艾特勒塔（Etretat）的风景画开价500或600法郎。翌年他在博尔迪盖拉（Bordighera）所作的风景画价格涨到了600到1200法郎不等。1889年世博会上，蒂奥·梵高将他的一张作品以9000法郎的价格卖给了一位美国人。1899年他的七张睡莲组画价格为5000至7000法郎不等。（Letheve, 1972）

莱热最后说，莫奈终获回报，在余下的二十七年中过着颇为成功的生活。但与一众学院画家的收入比较，他只能算中产阶级的小富即安。1890年，梅索尼埃获得了来自市场的最后一顶桂冠：他的《1814，法兰西之役》（见图1.34）以85万法郎的价格售出，这是当时在世的画家获得的最高价格（Gotlieb, 1996）
。

几乎同时的两起重要拍卖上，1888年2月，米勒的《荷锄男人》以12.5万法郎的价格卖给了比利时藏家。特罗容的风景画在同年春天以惊人的13万法郎成交。最知名，最具国际影响力的拍卖是1889年5月的斯科里坦（Secretan）收藏，它标志着巴比松画家的作品获得了市场的高度认可：米勒的素描达到了2.5万法郎一张，卢梭的风景以7.5万法郎出售。拍卖价格最高的是米勒的《晚钟》（图4.3），达到了55.3万法郎，由美国画商萨顿（Sutton）中标，超过了代表法国举牌的前美术部长普鲁斯特（Antonin Proust）（Janson, 1994）
。即便如此，梅索尼埃的市场价格仍是无法撼动的神话。

19世纪艺术家在商业上远较从前大师成功。商业性质的画廊出现，直接改变了艺术家与赞助人传统而均衡的模式，成为激发艺术家的新力量，并晓谕潜在的买家：收藏艺术，不光可以享受艺术，不光是保险的投资手段，更是获得社会地位的一种捷径。下文涉及的三家画廊，试图从不同方面说明其经营策略，以及对艺术家的影响。

早期的画廊中，阿尔道夫·古比尔是其中的佼佼者。他起步于版画印刷，利用这一优势，他发现传播在艺术品交易与投资中具有重要意义。



图4.3　米勒，《晚钟》，布面油画，1850年

1859年，古比尔买下了热罗姆展出于年度沙龙的《坎道列斯王》（King Candaules）、《凯撒大道》和《凯撒之死》。后两张作品立刻被补充进古氏的“摄影复制”系列中，此系列是一年前便开始发行的。从此以后，热罗姆的作品复制便一直未中断，最后的版本印行于1901年。画廊拥有热罗姆原作共337件，共印行复制品370件，分属122个不同的主题。即是说，热罗姆有超过五分之一的作品被印刷并大量流传。

1863年，热罗姆迎娶了古比尔的女儿玛丽，从合作伙伴变为家庭成员。为了推广女婿的作品，古比尔使用了一切市场手段，并且逐年改善，趋于完美。每次新技术的运用，新系列的出版，热罗姆的得意之作都会被纳入其中。不同尺寸，不同系列价格各不相同：既有名片大小的图版，也有大幅彩色版画，还有专为鉴赏家定制的艺术家签名版本。此外，一套包含84张作品凹版照相的画册于1877至1878年间出版，名为《热罗姆作品选》。古比尔还使用最新的图片制版法，为热罗姆还发行了至少四本作品集。只有上一代大师——德拉罗什、韦尔内和斯盖弗——曾经拥有这样的专著。

古比尔将复制品的消费人群设定为中产阶级，事实证明，这种定位准确无比。热罗姆的大多数复制品售价在5法郎左右——虽然这个价格只能买到单色的复制品，使热罗姆作品中精妙的色彩荡然无存——但是，中产阶级依然喜欢用沙龙中的流行之作来装饰家居墙面，成为某种假想社会地位的象征。左拉曾出语讥讽：

没有哪家外省的客厅墙面不悬挂《舞会后的决斗》或者《路易十四和莫里哀共进早餐》，在单身汉的公寓中可以看到《阿曼的舞蹈》和《芙琉妮在元老们面前》，这些猥琐的作品是供他们独自欣赏的。严肃一点的家庭挂的是《凯撒大道》或者《凯撒之死》。热罗姆先生的作品可以满足所有的品位。（Renie, 2010）

和作品一样，画家的形象也在古比尔的推广下成为典型的“法国大师”而深入人心。热罗姆的知识分子气质成为人们议论的焦点，霍珀（Hooper）写道，他的形象有点“奇特”，“他有深陷的大眼睛，灰色的乱发，灰色的尖髭，极引人注目。削瘦如同影子，这是由于极其勤奋所致。他极度敏感，不喜欢一切访客。”在其艺术生涯中，热罗姆的形象被极好地摄影，做成石版画、铜版画、雕塑，比同时代其他艺术家都多。他的形象就是标准的“法国大师”，个人魅力也成为吸引美国藏家的重要因素。

第二帝国时，艺术品交易明显上升。此后，画商便在艺术家生活中扮演了关键角色。戈蒂叶在1858年写道：

拉法大街已经成了一条永久性的沙龙，这里一年到头都在举办画展。五六家画廊在橱窗中陈列着绘画作品。它们会定期更换，夜晚灯火通明。（Letheve, 1972）

小说《杰作》中，左拉描绘出19世纪80年代巴黎画廊的众生相。从最底层的收购5～20法郎作品的街头小贩，到出手阔绰，动辄数万法郎乃至十万法郎交易的画廊大鳄，左拉均一一标举，不厌其烦地构建出画廊业的金字塔。这份名单之中，包含了19世纪下半叶的两家重要画廊。一是以推介巴比松和印象派知名的丢朗·吕厄（Durand-Ruel）画廊，另一家是珀蒂画廊。两家画廊都是家族企业，第一代草创规模，渐成气候；第二代更上层楼，呼风唤雨。父子两代，都与学院派画家合作甚密。老丢朗（Jean-Marie Fortune Durand），从1855年世博会后，曾代理布格罗的作品达十年之久，购买其作品超过40件。珀蒂家族则是早早与梅索尼埃建立了合作关系。乔治·珀蒂亲口证实：

他是我父亲的一位朋友。受他委托，父亲还为他打点有关利益和处理一些有关事务。（詹伯尔，2012）

连美国大亨范德比尔特
求购梅索尼埃作品，梅氏都将其推荐到珀蒂画廊。

和父亲的保守品位不同，保罗·丢朗·吕厄（图4.4）因为扮演了印象派的重要推手而名垂史册，但他的首次冒险是在巴比松画派上投注。他最先实行了垄断艺术家作品的模式，在西奥多·卢梭
的遗作拍卖会上，以7万法郎的价格拿下了全部的79件作品，加上以前的收藏，丢朗·吕厄拥有的卢梭作品超过140件（Janson, 1994）。1872年1月丢朗·吕厄故伎重施，先是以每幅800法郎的价格买下了他在阿尔弗雷德·史蒂文斯（Alfred Stevens）的工作室里见到的两幅马奈油画。同一个月的晚些时候，他又拜访了马奈的工作室，并以3.5万法郎的总价买下了21幅画——这几乎是当时能买到的全部马奈画作。普法战争期间，丢朗·吕厄在伦敦结识了杜比尼（Charles-François Daubigny）
、莫奈和毕沙罗。出于职业的敏感，也可能是在巴比松画派上的赌博获得成功令他信心倍增，丢朗·吕厄意识到这是另一次良机。他为这些艺术家按月提供津贴，换得他们的作品所有权（Letheve, 1972）。两年之后，他为印象派分别在巴黎和伦敦举办了展览。1883年，丢朗·吕厄筹办了一系列包括欧仁·布丹、莫奈、雷诺阿、毕沙罗和西斯莱在内的艺术家系列个展，这一极富雄心的举动在当时饱受争议，甚至这些艺术家也为要在短时间内完成大量作品备感焦虑。系列个展并未立即获得商业成功，但却清晰地展现出这群艺术家的创作动机和风格演进，为日后的推广奠定了很好的基础。



图4.4　丢朗·吕厄在画廊

他出版的展览图录里也习惯邀请批评家、小说家和诗人撰文。比如，作家和诗人莫里斯（Charles Morice）曾于1893年为高更的图录作序，马拉美（Stéphane Mallarmé）也曾在1896年为女艺术家莫里索（Berthe Morisot）的纪念展览撰写图录前言。丢朗·吕厄也没有忽略新大陆的商机，1886年，这位画商将400幅画作带到美国。他花了三个月在美国举办展览，在华盛顿、辛辛那提和费城游走，拜见收藏家们，并以4万美元的价格卖出了49幅作品。三年之后，他在曼哈顿开办了一家画廊，由三个儿子约瑟夫、乔治和查尔斯负责纽约画廊的日常运营。正是美国，最终将丢朗·吕厄的生意带上新的高度。“没有美国，在大量购入莫奈、雷诺阿的作品后，我肯定已经迷失、毁灭了。1886年在美国的两次印象派画展挽救了我……感谢这些公众，他们确立了莫奈、雷诺阿的地位，法国后来也慢慢接受了他们。”

这两家画廊始终处在激烈的竞争之中，行事方式却大相径庭。与保罗·丢朗·吕厄超前的眼光相比较，乔治·珀蒂在组织和运营画廊方面表现出过人之处。1877年，他继承了父亲弗朗索瓦·珀蒂（François Petit）留下的画廊和300万法郎的遗产，在他手上，画廊更为成功。不同于沙龙的混乱和陈旧，乔治·珀蒂创造了一种新的展览模式，以一种时尚和优

雅吸引着布尔乔亚：

离玛德莲大街只有几步之遥，这家豪华的画廊有着巨大的楼梯、宽敞的门厅，里面陈设着古代雕像，珍稀的花朵……在步入画廊之前，观众的感受已经令他对即将看到的作品肃然起敬。当巨幅天鹅绒窗帘拉开的一瞬，他看到舒适的沙发上铺着红色织锦，画框金光闪闪，温暖而和谐的色彩在精心设计的背景前显得格外突出。（Mainardi, 1994）

这样的画廊环境中，作品获得高价不是意外。乔治·珀蒂的高明在于，他提供的不仅是艺术品，更是展现一种富有品质的生活方式。他暗示着艺术品象征着一种社会地位，拥有它等于进入了某一圈子，可以分享私密的审美趣味以及这个阶级的一切。

匈牙利人蒙卡其（Mihaly Munkacsy）是当时颇受欢迎的画家，作品也交由珀蒂代理。他的《巴黎的房间》（图4.5）描绘出典型的布尔乔亚新贵之家，充斥着壁毯、古董家具和各式珍玩。在这完美的画面之下，在各种显得过剩的物品包围中，有一种无意识的颠倒，似乎要将外面世界的丰富纳入寓所之中，不考虑功能，只是搜集和展示。这一阶级的购买欲望正是珀蒂的动力所在，他们的需求根本上导致了风俗画数目激增，也促使珀蒂精心设计出一种特殊的营销方式。早在1857年，坎普便已经意识到风俗画的增长是受到现代城市中室内家居装修的迫切需要所致，到19世纪60年代和19世纪70年代，这种观点成为评论界的共识。大型绘画衰落的原因之一则被归结于无法满足现代公寓的装饰需要，自然而然地，这一类作品在珀蒂的画廊中极为罕见。



图4.5　蒙卡其，《巴黎的房间》，布面油画，1877年

珀蒂不信艺术进化论，也懒得冒险，他只做实实在在的生意。他代理的画家，要么历史已经定位，要么是学院派，要么就是在沙龙中广受好评。一言以蔽之，他们都是新贵们趋之若鹜的对象——其中包括法国画家热罗姆、鲍迪耶、提索特（James Tissot）、多雷（Gustave Dore）和杜兰，荷兰画家伊斯雷尔斯（Josef Israels），英国画家阿尔玛·塔德玛和米莱斯（John Everett Millais），德国画家是卡劳斯（Ludwig Knaus）和门采尔（Janson, 1994）。

珀蒂还组织了画廊的“协会”（图4.6），就像格罗斯文纳画廊（Grosvenor Gallery）的由艺术家和鉴赏家组成的顾问团，以此监督展览的选题，并保证展览的水准。虽然最终的决定权在珀蒂手中，他仍然为这一组织精心挑选了众位艺术界名流：领导这一“国际艺术家协会”（Societe international de Peinture）的艺术家是折衷主义名家比利时人阿尔弗雷德·史蒂文斯（Alfred Stevens），西班牙人马德拉佐（Raimundo de Madrazo），意大利人尼兹（Giuseppe deNittis）——后两位刚刚获得1878年巴黎世博会大奖——他们之前就通过老珀蒂与美国藏家范德比尔特等交易。这个协会的名誉委员还包括了英国、比利时、西班牙、意大利大使，以及其

他国内外著名收藏家卡曼多伯爵（Comte de Camondo）、克劳冉（W.W. Coraoran）、罗斯柴尔德男爵（Baron Rothschild），斯特沃特（W.H. Sterwart）和华莱士（Richard Wallace），以及如大都会博物馆馆长、南星斯顿博物馆馆长、法国美术部长普鲁斯特、皇家艺术学院院长莱顿爵士。

图4.6　1897年珀蒂画廊“国际绘画与雕塑的展览”海报

作为嗅觉敏锐的机会主义者，珀蒂的展览形式也灵活多变，群展、个展、专题展，他不断推出包含不同主题和不同艺术家的展览模式。珀蒂主办的“国际绘画展”（Peinture Internationale）是画界名流的大集合，正反映了他典型的行事方式。他标榜展览的“艺术纯粹性”（Janson, 1994），即是说，没有意识形态或美学态度，不论风格流派，不拘前卫保守，只是由“每个国家的著名画家的少量作品”（Janson, 1994）组成。展览方只是提供足够的墙面，并且以“最好的方式”来展示这些作品。不论是声名狼藉的惠斯勒还是学院代表卡巴内尔，都符合这一原则。

## 镀金时代

本土之外，古比尔、丢朗·吕厄、珀蒂和其他画商在布鲁塞尔、曼彻斯特和纽约的工业精英中发现了巨大的商机，尤其是镀金时代那些充满热情和购买力的美国人：

他每年五月都在等待着美国人涌入巴黎。他以10000法郎购入的作品，要卖40000法郎。（Janson, 1994）

这句话指的是珀蒂，但未尝不可视为那个时代巴黎画商的集体肖像。19世纪中后期美国人到巴黎收藏艺术品成为时尚，助推了艺术市场的繁荣——他们不但敢于涉足前卫的印象派，在巴比松画派上的一掷千金，更是屡屡创下市场的高价位。

1872年，丢朗·吕厄在拍卖会上以将近2万法郎的价格买下米勒的《月光下的羊栏》（Sheepfold by Moonlight），又将其与《晚钟》一道售予美国藏家威尔逊（John W. Wilson），价格分别是4万法郎和3.8万法郎（Janson, 1994）——后者在1889年的拍卖上创下了55万多法郎的价格，买主仍是美国人。丢朗·吕厄于1873年从另一位藏家手中获得的另一幅米勒名作《播种者》，在不到十年的时间内转手给了范德比尔特，后者为此支付了5000英镑，相当于12万法郎。当然，他也是美国人。

这股浪潮当然让学院艺术家受益良多。以热罗姆为例：1865年，古比尔将《阿尔玛之舞》与《耶路撒冷的土耳其小屠夫》卖给诺德勒（Knoedler），前者价格是2万法郎（4000美元），后者为6500法郎（1300美元）。两年后，诺德勒将这两张作品都卖给纽约收藏家霍伊（John Hoey），价格增至6000美元和1450美元。这是热罗姆头两张进入美国收藏的东方主义作品。

1876年，《凯撒之死》在大都会博物馆的百年纪念展中出现，并在一年后以8000美元的价格售予约翰·雅各布·阿托尔（John Jacob Aator），十年前约翰斯顿（Johnston）买下这幅画时不过只花了1275美元。热罗姆的《角斗士》（Pollice Verso）于1873年在万多姆广场上艺术联盟（the circle de L’Union Artistique）的会所中展出，并于当年晚些时候出现在维也纳世博会上。古比尔以8万法郎（1.6万美元）的价格将其售予英国代理商斯图尔特（A. T. Stewart）。

斯图尔特将《角斗士》挂在位于三十四街和第五大道交汇处的画廊之中。画廊布置成时髦的法国式，展示的全是法国当代学院画家的作品，其中包括博纳尔的《马市》、布格罗的《丰收归来》和梅索尼埃1868年完成的《弗里兰德，1807》。1874年热罗姆获得沙龙大奖后，美国藏家对他的兴趣大增。美国藏家斯特宾斯（James Stebbins）收藏了热罗姆在沙龙上的另一件作品《灰袍教士》，价格是6万法郎，为《协作》的两倍。

1879至1884年间，热罗姆的一个学生希因（Earl Shinn）将重要的美国私人收藏逐一统计，编成三卷本，并与两卷范德比尔特的收藏同时出版。《美国艺术珍品》是当时主要艺术收藏的重要档案，显示了当代欧洲艺术在美国藏家中逐渐升温。这些数据显示了惊人相似的艺术品位，几乎所有的主要收藏都包括了热罗姆的绘画。希因还在一篇1878年世博会的评论中宣称“一个藏画室如果没有热罗姆的作品，则称不上完整”（Morton, 2010）。在希因的书中，热罗姆的名字与极其富有的商业大亨和工业大亨联系在一起，他的作品成为逐渐升级的消费游戏的象征。在范德比尔特新潮的宅邸中——由亨特（Richard Morris Hunt）设计得如同弗朗索瓦一世的城堡——收藏了四张热罗姆的作品：《在凡尔赛宫接见孔德公爵》陈列在范德比尔特豪奢的书房一角（图4.7），这张作品他花了10万法郎（2万美元）。其他三张东方主义的作品分别是著名的《帕夏前的马刀舞》、《饮酒的雇佣兵》、以及水彩画《在清真寺

中乞讨》。

# 二 名望

## 上流社会的肖像画家

在学院系统中被冠以“安格尔之后最重要的历史画家”（Mainardi, 1989b）头衔的卡巴内尔，于沙龙中展示的多数作品其实是肖像画。和其余几位学院名家相比——梅索尼埃完成的肖像画不多，但件件皆精。除了几幅全身像，他应藏家之请所作的自画像，用笔松爽，神采照人；热罗姆晚年的自画像无不置身工作室中，一幅勤勉劳苦之态，更像是为自己一生作传——二人均不以肖像画知名，遑论被冠以肖像画家的头衔。不管怎样，或许是卡氏更受藏家青睐，或许是梅索尼埃、热罗姆等人对肖像画热情有限，这一领域中，卡巴内尔独领风骚。

肖像画在卡巴内尔的事业中从始至终都相当重要。留学罗马期间，他为朋友布鲁雅绘制三幅作品均是肖像：《小卡拉拉》，她经常为美第奇别墅里的学生做模特；另一幅是《思想者》，一位沉思于古罗马废墟间的方济各会修士；还有《阿尔巴亚德》（图4.8），来自托拉斯特地区的犹太女子，取材于雨果1829年的《东方诗集》。这三张作品代表了布鲁雅的生命格言——“爱、宗教、工作”——同时也是关于青春意义的思考。



图4.7　范德比尔特书房一角

自罗马返回后，卡巴内尔在蒙彼利埃家中盘桓了数月。期间创作的几幅肖像画可以视为后来各种肖像的蓝本。第一幅肖像作品《朱尔斯·帕

顿夫人和孩子》展出于巴黎1853年沙龙上。这幅作品于1855年在世博会上再次展出，戈蒂叶写道：“除安格尔先生之外，过去十年，再没人能画出一幅比这更好的肖像。”（Hirmer Verlage Munich, 2011）在安格尔因年事渐高，大量减少肖像订件之后，卡巴内尔顺理成章地成为上流社会首选的肖像画家。

从1859年直到去世，每年沙龙卡巴内尔都有作品露面，通常他提交的都是肖像画。在1859年沙龙评论中，约尔丹（Louis Jourdan）写道：“比起历史画家或风俗画家的定位，我相信卡巴内尔注定是一位优秀的肖像画家。”（Hirmer Verlage Munich, 2011）

法国的老牌贵族家庭很快成为了他的主顾。1863年沙龙上，除《维纳斯的诞生》外，卡氏的肖像画也大受欢迎，约瑟夫（Augustr-Joseph）写道：

幸运的卡巴内尔先生被他的模特激发了灵感，报之以统一的线条和严格的控制力。他不用担心将天赋浪费在设计的时尚潮流上。绘制是深入的，手画得很好，对人物关节的细节刻画精准，丝毫不减对象的优雅。（Hirmer Verlage Munich, 2011）

19世纪70年代开始，卡巴内尔来自国外的订件持续增长。一位定居在尼斯的俄罗斯贵族德维伊丝男爵夫人（Baroness Paul von Derwies），利用艺术家到访的机会向他订制了肖像（图4.9）。继承了大笔遗产的荷兰人，定居戛纳的房龙夫人（van loon，nee Borski），同样在1887年向卡巴内尔订画。最后，“镀金时代”的美国客人涌进了卡巴内尔的工作室——以肖像画的方式，卡巴内尔成为这个时代的重要见证人。
这些新贵，在美国画商卢卡斯（George Lucas）和艾维尔（Sanuel P.Avery）的带领之下，纷纷到访。从画家为穆芮·卡汀（Olivia Peyton Murray Cutting）和嘉瑞特（Mary Frick Garrett）所作的肖像中，卡巴内尔的画室陈设——墙帷、地毯、色彩丰饶的坐垫——能被再三看见。1897年7月出版的梅耶尔斯（Robert Cornelius V. Meyers）小说《卡巴内尔的肖像画》，正好符合了美国人的想象：它们既是财富的象征，又是那个时代的标志。

侯萨耶在1883年沙龙评论中为卡巴内尔写下了一生的注脚：

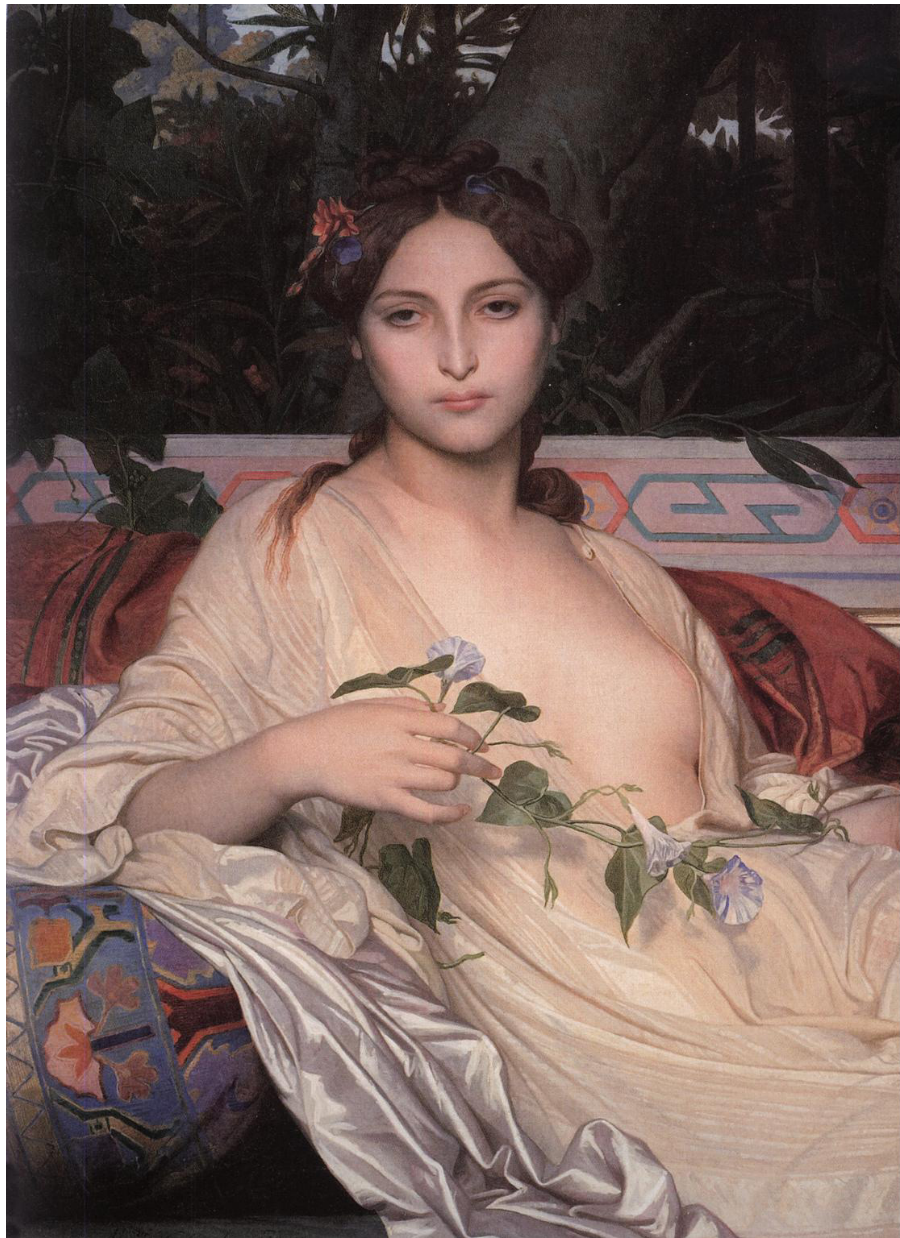


图4.8　卡巴内尔，《阿尔巴亚德》，布面油画，1848年



图4.9　卡巴内尔，《德维伊丝男爵夫人像》，布面油画，1871年

卡巴内尔拥有制图师般的精准，线条纯净，色彩和谐，过渡调子如佛罗伦萨大师般肯定优雅。他直视对象的灵魂，仅凭一个眼神，就能感知她最深的思绪。虽然他的肖像画已足够伟大，卡巴内尔仍不断提高……其他的肖像画家当然能吸引我们，给我们惊喜，但没有人能超越这位伟大的肖像大师。（Hirmer Verlage Munich, 2011）

## 皇家订件

艺术家的地位取决于他在主流文化中扮演的角色。第二帝国时期，皇室的选择至少成为一种示范性行为，左右着当时的潮流。虽然拿破仑三世和其他皇族成员的艺术品位屡遭嘲讽，
他仍然知道利用特殊地位施加影响，使艺术服务于政治。对于艺术家来说，附庸风雅的皇帝的垂青即便不能证明他们的水准，却是提升其个人声望的最佳广告。卡巴内尔是最好的证明。

路易·波拿巴行将成为拿破仑三世的当年，卡巴内尔已经从美术学院获得了如下订件：1月，巴黎市政厅的扩建行将完成，内部装修即将展开，卡巴内尔与安格尔、德拉克洛瓦和亨利·雷曼等一众名家共同接手此项目；在贝诺维亚（LeonBenouville）
的帮助下，他还获得了卡利亚蒂德斯沙龙（Cariatides Salon）中的装饰画《十二月》的项目。7月20日沙龙展结束时，卡巴内尔以《摩西之死》获得银奖，但这幅作品并未被法国政府收藏。戈蒂叶极力称赞这幅作品，称其达到了米开朗琪罗和拉斐尔的高度，他希望卡巴内尔能够尽快接到一个纪念碑性质的绘画委托。10月28日，作为对戈蒂叶的回应，也可能是对《摩西之死》的补偿，卡氏获得了为梵尚小教堂（Chateau de Vincennes）绘制《赞颂圣路易斯》的邀请。

1853年，多次被纽维科克邀请参加卢浮宫舞会后，卡巴内尔已经被巴黎社交界所接纳。接下来的那些年，卡巴内尔成为玛蒂尔德公主沙龙里的常客，但并非其核心圈子成员（Wolf, 2012）。
1855年世博会举行，拿破仑三世本人也开始对美术产生了兴趣。卡巴内尔的《赞颂圣路易斯》获得了世博会金奖，并且从皇帝手中接受了荣誉奖章。年复一年，他从有影响力的圈子中获得了越来越多的订件。艾萨克·佩雷尔（Isaac Pereire）
购买了卡巴内尔的《博尼菲思和安格利亚》。此外，这位银行家还请卡巴内尔为他和兄弟的乡间别墅绘制了几幅肖像画。

《劫掠的仙女》被悬挂于杜伊勒里宫中。当年的沙龙上，卡巴内尔还展出了时任农业、贸易和公共事务大臣的罗热尔（Eugene Routher）肖像，此人于两年后成为国务大臣。很快，卡巴内尔被邀请到拿破仑三世位于贡比涅的宫殿中。1863年沙龙上，《维纳斯的诞生》更是以评委

的全票通过获得大奖，拿破仑三世以2万法郎的价格将其带回爱丽舍宫。

虽然卡巴内尔的事业几乎贯穿了19世纪下半叶，但应邀为皇帝画像仍属事业的高光。1864年，拿破仑三世向卡氏订制了新的肖像。因为温特哈尔特（Franz Xaver Winterhalte）
（图4.10）和弗朗德兰
（图4.11）的珠玉在前，卡巴内尔试图创作出一张现代的，能与第二帝国自由观念相匹配的作品。为了便于观察，艺术家留在贡比涅宫中，不厌其烦地参加活动，并且近距离与皇帝一家接触。他的画作中，皇权的象征——王冠和权杖——被置于背景之中，拿破仑三世去净浮华，犹如在宫殿中迎面遇见的精干政治家，而非权势显赫的皇帝：身穿一件黑色外套，佩戴着荣誉勋章的绶带（图4.12），目光灼灼，显得自信而务实。因为不合皇家肖像的定规，这幅画饱受争议，但皇帝本人很喜欢。甚至第二帝国被推翻后，他还将这张画带在身边，流亡英伦。

卡巴内尔还为欧仁妮皇后
的密友卡利特夫人画了肖像，并为其私宅绘制了《旷野中的路德》（Ruth in the Fields）。卡巴内尔接受的第二帝国最后一项订件是连接卢浮宫与杜伊勒里花园建筑的天顶画，名为《花神的凯旋》（The Triumph of Flora）。

1861年6月27日，拿破仑三世和皇后在枫丹白露举行盛大仪式接见了暹罗国使节。将这一事件以绘画记录的任务，最终交到了热罗姆手中。作为东西方沟通的象征，这幅作品将悬挂在凡尔赛宫的历史画廊中。对画家而言，这既是创造当代历史名画的良机，又能同皇室建立亲密关系——和卡巴内尔一样，他曾数次受邀参加位于贡比涅皇宫中的舞会。这幅订件同样意味着不菲的收入：1864年完成作品后，热罗姆获得了2万法郎的报酬。

这幅大作（图4.13），瞩目于暹罗使团向宝座上的拿破仑三世及皇后跪拜的时刻，构图明显仿效了大卫的《拿破仑加冕》。这一动机可以作两层解读，其一，将皇帝与其伟大叔父拿破仑一世并论；其二，画家同时将自己纳入伟大画家之列——如同法兰西画史中不朽的大卫。根据1861年7月6号《图片报》的报道，热罗姆保证了整幅画面的真实性：

进入亨利二世长廊时，使节和随从均跪倒膝行而前，至御座之下，

就如谒见本国君王。在禀明来意，呈交礼物后，他们又膝行退下。观礼朝臣都被弄得不知所措，这种礼节在欧洲早已消失。（Vergnette, 2010）



图4.10　温特哈尔特，《拿破仑三世像》，布面油画，1855年



图4.11　弗朗德兰，《拿破仑三世像》，布面油画，1860年



图4.12　卡巴内尔，《拿破仑三世像》，布面油画，1865年

和大卫一样，热罗姆力求将每位参加仪式的人物都还原在画中，除了一干政府要员之外，应邀出席的名流也被如实记录：作家梅里美正站在画面中央的吊灯下，左侧观礼人群的末尾，热罗姆将自己和梅索尼埃隐在阴影之中。以他创作古罗马题材时的考据精神，当代题材当然更不在话下，枫丹白露宫中的装饰和布局均被一一展现，巨细无遗。

为求精准，热罗姆致信友人摄影家纳达尔（Nadar），请他帮助拍摄每位暹罗使者的照片。热罗姆还据此画了几张素描稿（图4.14），人物都是跪拜姿势，并且特别描绘了冠戴——这是最能突出人物身份的细节。据参加仪式的梅里美说，整个接见仪式极为冗长乏味。曼特兹评价说这份乏味甚至被热罗姆带入了画中：

这幅画，全然无趣，画起来毫无意思。我不知道热罗姆先生为何要接手这项订件。他研究和描绘不同人种的高超技巧，在描绘暹罗人物的面孔和服饰上仍然出色；但这幅画中还有皇帝、皇后、等待的女官、宫廷中的显贵，都画得空洞、苍白、毫无生命力。（Vergnette, 2010）

然而不同于摄影师，作为一名资深的学院画家，他仍然懂得怎样从冗长无趣的现场提炼出戏剧性。热罗姆以微妙的方式，为整幅画面带出一点变奏，既符合真实情境，又赋予这次东西方交流一重寓意——在君王的权威之下，使团众人屏息凝神，但其中的孩童却按捺不住好奇心，偷偷抬眼张望——正好映射了当时欧洲帝国对于东方的主流观感。

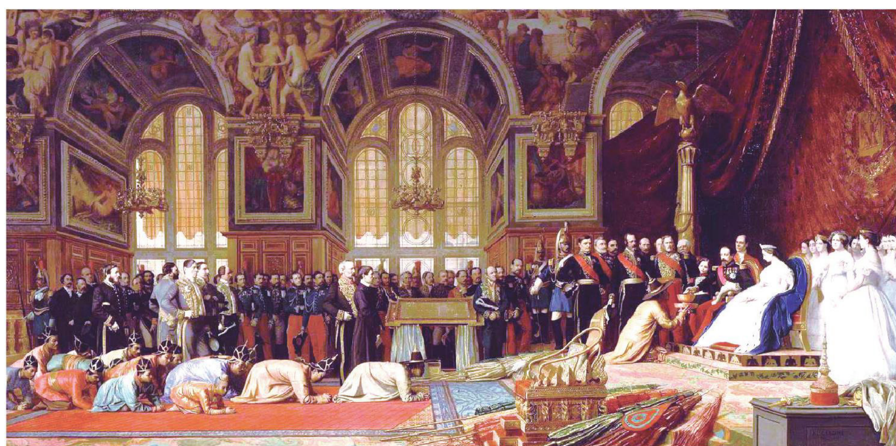


图4.13　热罗姆，《拿破仑三世接见暹罗使团》，布面油画，1864年






图4.14　热罗姆，素描习作，1864年

这张画后来按照原大尺寸复制了一张，由外交部赠予暹罗宫廷。虽然是皇家订件，这幅作品在艺术层面对热罗姆同样意义重大，唯一的一次，画家将自己在历史画上的雄心和异国情调结合起来：这是他对于当代史的一次探索。

# 三 进入先贤祠

1903年，布格罗获得荣誉军团大军官（Grand Officier）勋位，夫人给姐姐的信中，难掩兴奋：

布格罗先生已经被擢升为荣誉军团大军官，此级勋位极少颁予军队之外的人士，艺术家之中尤其罕见。前几天家中挤满了前来道贺的人，贺信也数以百计。作为家中“首席秘书”，明日我将一一回复……（Bartoli, 2014）

19世纪，荣誉军团勋位是衡量艺术家成就的标准之一。从骑士勋位直至大十字勋位，艺术家均有染指。以19世纪最伟大的艺术家，又最受官方认可的安格尔为例，他曾于1855年获荣誉军团大军官勋位。根据勋位制度，级别需逐步提升

。

1889年，就在前文提及的学院分裂的现场，梅索尼埃刚刚获颁大十字骑士勋位。他达到了前人从未有过的高度，连安格尔都只能望其项背。这正是对他孜孜以求名声的最好奖赏：

对我来讲，只要有一幅作品失败，那么你以前无论多成功都被它抵消；你必须努力越画越好，原地踏步就意味着失败。所有人都在觊觎你的地位。我们这些老画家既然已经成了标杆，成了标准，就必须保持住以前已达到的那个水平——即使不能超越，起码也不能低于它。我们一定不能弱下来，否则将来埋进普通人的坟墓就是你的下场。（左拉，2014）

借邦格朗之口，左拉在《杰作》中道出了学院大师的心声。对这群人来说，作为19世纪艺术金字塔的塔尖，他们拥有了现世的一切，然而雄心与抱负不曾停歇。他们想要做到并以此确认的，是“法兰西学派”中的不朽地位。在历史画走到尽头之后，他们却发现学院的绘画等级制仍是心结，对身后名声的计较，使得他们晚岁的选择不容有失。以梅索尼埃为例，中年以后，画作的主题大为拓展，对军事、寓言、神话等题材均有涉猎。对壁画的尝试，显然也想努力证明自己不仅是个风俗画家。

梅索尼埃坦承“我的公众形象并非我个性的真实体现……我已经从他们认为的形象中隐退了，开始梦想其它的事情了”。（Gotlieb, 1996）梅索尼埃所梦想的传统历史画，其实是他年轻时的追求：

我真正的兴趣可以从早年的随笔中看出来：《加莱围城》（The Siege of Calais），表现了市民的勇气；《隐士彼得的布道》（Peter the Hermit Preaching the Crusade），点燃了听众的灵魂。”（Greard, 1897）

## 与大师比肩

19世纪是架上绘画的时代，所以谈论当时的法国绘画，我们几乎是下意识地将范围限定于架上。这一时期的壁画——要么缺乏名家，要么缺乏名作——往往视作建筑的附丽之物，并未享有如文艺复兴时同等的独立地位。

然而，在19世纪的法国，壁画的价值与地位远非今日所能想象。对充满好胜心的法国画家而言，既然文艺复兴和巴洛克时期的众多大师已经在壁画上成果累累，他们也应该勇敢尝试。虽然一项壁画工程意味着巨大的时间成本以及同样巨大的风险，却没有哪位名家——尤其是学院中以历史巨构见长者——会主动放弃与前贤比肩的机会，他们甚至渴望走得更远。事实也确实如此，不管这些画家被定义为古典主义者、浪漫主义者、折中主义者或者其他主义的拥护者。譬如席里柯，架上作品已经足够恢宏，但他仍对壁画充满狂热，似乎只有一个大型的壁画项目才能完全挥洒天赋和雄心：

我的一个朋友，在1819年沙龙跑到他面前，指着《梅杜萨之筏》说“这是今天的巨作！”——“这是巨作！”席里柯回答，“但这只是架上画！啊！真正的绘画，”他激动地继续说，“是那些用一桶一桶的颜料画在一百尺的墙面上的。”（Gotlieb, 1996）

格罗以描绘拿破仑战功的大型军事画享有盛誉，但亦有史家认为1811年完成的先贤祠天顶画才是其巅峰之作。格罗传记的作者弗兰（Tripier-le-Franc）披露了壁画之于格罗的意义——尽管与席里柯单纯的狂热相比显然功利——他认为只有完成显赫的壁画才能使自己在美术

界领袖群伦："格罗的大作建立了他的声望，使他……超越同代画家；但他还是要接手一项更难更宏伟的壁画，以肯定其声望。"（Gotlieb,1996）格罗的门生德勒斯特瑞（Jean-Baptiste Delestre）与前者观点相似，同样认为天顶画才意味着格罗艺术上真正的成熟。（Gotlieb, 1996）

何况历史画在架上已经渐趋边缘——不论是尺寸、题材、制作周期，它在商业时代都已经形同异类。以私人收藏的角度论，历史画注定消亡，但在国家层面，历史画的功能必须延续。在罗恩乔德（Louis de Ronchaud）看来，与历史画功能相近的公共壁画、纪念碑式的装饰工程正是共和精神的最佳载体：

艺术与国民的日常生活如此亲密，并不需要一个私人的地方展示其重要性；它与各处欢乐、富有精神的民众紧密相连。（Gotlieb, 1996）

第二帝国和第三共和国大兴土木，大量公共建筑亟需装饰。这种背景下，本来已经淡出视线的古老艺术又有了新的用武之地。在一次次讨论和铺垫后——涵盖了赞助、政治、美学和技术诸多方面——批评家和实践者达成的共识是：壁画，毋庸置疑占据着象征绘画成就的最高位置。比优勒（Charles-Ernest Beule）盖棺论定："风俗画最能使艺术家发展，但能使他们伟大的，只有壁画（纪念碑）。"（Gotlieb, 1996）

安格尔几乎不画壁画，但他也是热情拥护者之一，虽然出发点与前面两人又有不同：壁画乃是拯救沙龙过度商业化的一剂良方。安格尔将19世纪下半叶的沙龙视为艺术的腐败，唯一能阻止法国学院派走向堕落的办法是废止沙龙，代之以公共的、神圣的大型艺术项目："用来装饰教堂、公共场所、法院大厅，让艺术自我奉献。这是它真正的独一无二的目标。"（Gotlieb, 1996）受此感召，他的追随者在19世纪50年代和19世纪60年代接手了大量壁画项目（图4.15）。

德拉克洛瓦的艺术生涯里也对壁画贡献良多。1820至1830年代的大型油画确立了德拉克洛瓦的浪漫主义领袖地位，今天我们仍然认为这些作品比他的壁画重要，但德拉克洛瓦自己的观点则有所不同。出道之初，德拉克洛瓦便接手了好几项私人委托的壁画项目，尔后才开始在沙龙中展出油画。发表于1830年的一篇拉斐尔专论中，德拉克洛瓦认为文

艺复兴正是在壁画中得以完成，获得了最高表达形式。但自拉斐尔逝世后，这种艺术日渐衰微，绘画不再是“灵魂的滋养”和“精神的必需品”：

“绘画逐渐成为架上之作，在画廊里一幅幅紧挨着；不再是庙宇、宫殿中大型装饰，不再从这些作品中获得激情，艺术家满含期待与表现力在墙壁上挥动笔触的时代过去了。”（Gotlieb, 1996）

德拉克洛瓦将他身处的时代视为“衰退年代”。自感技巧与思路臻于成熟后，他力图恢复从前大师的这份特权。日记中，德氏将壁画作为技术辞典的一部分，进行了相当详尽的论述（德拉克洛瓦，2012）1833年，梯也尔请他负责波旁王宫内的一个客厅以及图书馆等建筑中的系列壁画，包含五个穹顶和两个半圆室（勒格朗，2002）——这一系列壁画作品显然不能代表他的最高水准。五年之后，德拉克洛瓦在沙龙展出了技法和理念截然不同的两张作品：《美狄亚》（Medea）和《丹吉尔的迷狂》（The Fanatics of Tangier）。普朗什（Gustave Planche）评价说，前者集中表现了德拉克洛瓦“绘画中理想的一面”。后者具有过于浪漫主义的特点，只是未完成的草图，手法愉悦、诱人，但本质上是私人性的，不宜公开展示。如果德拉克洛瓦能强化《美狄亚》中的力量，对于获得大型壁画工程至关重要。普朗什承认，“大项目不会成就大画家”，但是“至少可以令其艺术水准上一个新台阶”（Gotlieb, 1996）。



图4.15　卡巴内尔，先贤祠壁画

如果在商业上过于成功，一个画家的学术性和正统性颇可质疑。19世纪30年代，德拉罗什正陷在这种处境中，他的风俗画倾向屡遭抨击：不过是靠重复主题来迎合公众喜欢情节剧和沉迷细节的口味。德拉罗什同样被这种批评刺激，他开始相信只有完成大型壁画才能真正确立自己在美术学院的领导位置。据考古学家、批评家勒诺蒙特（Charles Lenormant）说，德拉罗什"对自己的地位非常敏感，只要他没有完成一项大型壁画，他肯定会被一直质疑下去。"因此，他接手了玛德莲教堂（Madeleine）的装饰项目。毫无疑问，这个壁画项目会改变他的绘画方式："他带着一种英雄的信念开始为玛德莲教堂作画，决心如果不能以这幅壁画为自己确立名声的话，他就死在这幅巨作前。"（Gotlieb, 1996）德拉罗什绝非夸夸其谈，接手这一项目后，他决定以一种截然不同的严肃的方式来完成。同样，普朗什的文章中要求风俗画家继续学习，接受文艺复兴式的再教育：

为了完成壁画，艺术家必须在类似培养意大利大师的学校中学习，那些杰出的画家告诉我们，只有这样，才能创作出真正的纪念碑式的艺术。（Gotlieb, 1996）

德拉罗什显然认可严肃绘画仍然需要从佛罗伦萨、罗马、威尼斯获得灵感。他从沙龙中撤回了作品，前往意大利观摩，体会文艺复兴的伟大精神："我将去意大利做一个实习生，等准备好的时候，我就会回来，重新投入工作。"（Gotlieb, 1996）虽然未能完成玛德莲教堂的项目，但是自意大利归来的德拉罗什确实找到了另一种方式来展现他对艺术传统的整体性理解。1836年，他应邀装饰巴黎美术学院的环形墙面（Hemicycle）（见图2.10），其主题与构图——向古代大师从菲迪亚斯到普桑的艺术大师的权威致敬——正是对拉斐尔《雅典学派》的回应。

以东方主题和动物绘画见长的德康却没有德拉罗什的幸运。19世纪二三十年代，他因极富异国情调的风俗画广受赞誉，包括在1831年沙龙中展出的《土耳其巡逻队》（The Turkish Patrol）。但某些批评击中了画家的痛处——他们批评德康一味满足藏家的需要，没有创作更重要的主题，甚至殃及他独特的厚涂技法——这些攻击仍是绘画等级论的余响。德康默默接受了这些批评：艺术家的天赋和雄心应该奉献给巨作。他随后接手了一系列的历史画，尺幅阔大，场面恢宏。但是，这还远远

不足以洗净污名，只有壁画才能巩固他在学院中的地位，予他青史垂名的机会。然而，令他失望的是，政府并不愿意给他这样的项目，部分原因竟是他拥有太多藏家。德康认为政府毁了他的事业，令他终生活在风俗画家的阴影中：

尽管心底憎恶，但我只能永远画风俗画了。看到同僚一个接一个地获得工程，我感到被侮辱了（Gotlieb, 1996）。

下一代艺术家对壁画的热情也未曾稍减：库退尔、夏塞西奥和米勒都接受了或者渴望接受大型壁画项目。最著名者，莫过于19世纪60年代鲍迪耶完成的巴黎歌剧院门厅天顶画（图4.16）。鲍氏长于宏构，这一组画辉煌灿烂，遥继米开朗琪罗的神思，时人评价为从自文艺复兴以来所仅见者。甚至连马奈也为壁画项目激动过。1879年，他争取过巴黎市政厅的壁画项目，准备创作一幅反映城市日常生活的现实主义作品。即便马奈对最终获得这个项目不抱有多大希望，他仍然提出了这种可能性。（Gotlieb, 1996）我们也不能忘记19世纪60年代另一位前卫画家，左拉小说中的人物克洛德·兰蒂尔——这个形象混合了马奈、莫奈和塞尚的影子——虽然克洛德连一张油画都很少能完成，但他也感觉描绘现代生活需要巨大的壁画才行，至少要先贤祠那么大的墙面才行：



图4.16　鲍迪耶，巴黎歌剧院壁画，1874年

是的！我要画当代生活的全貌！我要画和伟人祠（先贤祠）一样高

的壁画！我要画一连串的大油画！让卢浮宫爆棚！（左拉，2014）

上述所有例子——不管是否意味着历史画能量的转移——都足以证明当时艺术家对壁画的认可和期待。那么多画家都将壁画视为艺术的最高形式，想以壁画证明自己，却只有少数获得项目并最终流传。法国画家（不管是学院还是非学院的）以此证实自己与文艺复兴的血缘关系，不管何种画风，他们都将壁画视为最具张力的平面语言。这同时意味着一种挑战：既然壁画标志着从前大师的最高水准，他们也必须以此证明自己，即便这种艺术的黄金时代已经远去，他们很可能无所成就。

## 梅索尼埃的困境

这样非黑即白、不进即退的时代风气中，梅索尼埃认真思考自己在历史上留名的方式实在再正常不过，先贤祠的壁画项目正是天赐良机。作为法兰西重要的精神象征，先贤祠从两个方面展现了对艺术家的诱惑：既提供了恢宏的墙面供艺术家挥洒，又允诺他们可以藉此不朽。

1874年，时任美术部长的切纳文斯侯爵邀请梅索尼埃在唱诗班身后的三堵墙面绘制《圣吉纳维芙解放巴黎》的壁画，将届花甲的艺术家毫不犹豫地应承下来。切纳文斯选择梅索尼埃，出于对其作品完整性的深刻印象，他相信这项工程将提供给画家一个良机来证明自己绝非只是小幅绘画的专家。部长的名单上还包括热罗姆、博纳、米勒、亨内尔和莫罗，他不想让德康的悲剧重演，不想剥夺任何风俗画家的机会。

并非所有人都和他一样乐观。评论界都对梅索尼埃如此热情地接手与他的绘画风格差异巨大的工程疑惑不解。他没有大型宗教、神话、历史绘画的任何经验，对于壁画的技术要求也不熟悉。《夏利瓦里》的编辑维隆（Pierre Veron）预测，这项委托不可避免地会失败："还能想象更荒唐的事吗？仅仅为了获得迈出自己领地的虚荣，就把整个事业的光荣拿来冒险？把全部声望都赌在一只靠不住的手上！"（Gotlieb,1996）他是对的：这项委托最后只被证明是一个"幻想"。但它并不荒唐，甚至也不奇怪。当时，先贤祠提供给梅索尼埃的光荣，甚至是拿破仑系列都不能给予的，它的诱惑、挑战和明显的意义远大于风险。这是一个绝佳的机会来永远确立自己在法兰西学院中的不朽地位。

姑且不论现在甚少有人关注19世纪法国公共建筑中的壁画，时过境迁，太多价值的评判标准差异巨大。就连当时，这些艺术家孜孜矻矻的成功要么遥不可及，要么短暂如烟。这些悲剧，就发生在先贤祠中，就在梅索尼埃身边。第一个例子是格罗，他于1811年受邀绘制先贤祠的天顶画（图4.17），1824年完成之时，反响相当惨淡。就连他的支持者——通常也被认为是格罗画风的发扬光大者——德拉克洛瓦也隐晦地说，他并没能完成这一挑战。另一位研究者谢诺（Ernest Chesneau）就直白得多——虽然他曾力赞格罗继承了大卫的古典主义——对于这幅天顶画，他的评价甚至一语成谶：“格罗现在已经迷失了，他正走在致命的路上，他将走向死亡。”（Gotlieb, 1996）

第二个例子是梅索尼埃的同乡、终生至交夏纳瓦德。虽然一人致力于方寸间苦心经营，一人痴迷于阔大处纵横捭阖，却不妨碍两人的友谊，就像梅氏和德拉克洛瓦的惺惺相惜。梅索尼埃之前，正是夏纳瓦德获得了先贤祠的项目——如果我们考虑到19世纪法国复杂的政治形势，而先贤祠又是象征性极强的建筑，便不难理解为何这些壁画项目竟然屡遭钝挫，迁延近半个世纪——夏纳瓦德获得的委托便随着第二共和国的终结而取消，但他仍然继续为这个项目准备草图，期待一朝政局改换，自己重获起用。然而，艺术的命运终究难以揣度，他于1855年沙龙上展出了19件壁画草图，并将其中一件变成了油画，题为《神圣的悲剧》（图4.18）。可惜这张画在沙龙展出时，大受奚落。谢诺称之为“面目可憎的画”，“一个巨大的错误”。正如时人所见，这幅画对米开朗基罗的过分崇拜导致了“最糟糕的拼凑”（Gotlieb, 1996）。所以，当1874年重启先贤祠装饰计划之时，夏纳瓦德已经既无体力，更无心力重操旧业了，正是这一机缘，梅索尼埃才得以接手。




图4.17　格罗，先贤祠天顶画，1824年

1874年的胜利者，歌剧院壁画的作者鲍迪耶享受的荣光也相当短暂。壁画在歌剧院的灯光直射下逐渐褪色，1886年，鲍迪耶逝世后不久，这些画被看作软弱无力的艺术典型。比格批评鲍迪耶“缺少一种独立的天赋，也是最重要的天赋：创造力。他年轻时是一个追随者，到老仍然只是个追随者”（Gotlieb, 1996）。一位崇拜者甚至认为歌剧院壁画是不祥的，就像先贤祠的天顶画榨干了格罗，这项工程也让鲍迪耶的身体和创造力过早衰竭：

“这是他后来闷闷不乐的原因，最终变成了挥之不去的悲哀，让他抑郁成疾，一病不起。”（Gotlieb, 1996）

比起上述三人，梅索尼埃不具任何优势——格罗和夏纳瓦德一直致力大画的创作，谋划经营有年；鲍迪耶更是为此专门做足功课：接下项目伊始，他便停下手中一切工作，用两年时间在罗马临摹米开朗琪罗和其他大师的湿壁画——但从习画者的角度来看，扬言“大画更加简单”，或许并非梅氏一时狂妄。以梅索尼埃在尺寸之间调遣千军万马仍能气势如虹的手腕，诉诸大的幅面乃至墙面，不过徒增用武之地而已。即便开头小有生涩，也绝非阻挠他成功的关键。

但是今日的先贤祠中并无梅氏的壁画，他的雄心未能实现。1874年接手先贤祠的项目后，梅索尼埃便开始拖延。他原先宣称被“圣吉纳维芙解放巴黎”的主题鼓舞，现在则说对此毫无感觉，他提出的新主题，又被切纳文斯以缺乏戏剧性为由加以拒绝。拿破仑系列创作和藏家的订件在消耗他的精力，太多的念头难以取舍，单调的主题和壁画项目要求在材质上格外谨慎似乎都成了负担——梅索尼埃年岁渐长，不得不再次认真考虑：“以我的年纪和健康状况，也许接手如此重要的壁画项目确实晚了点。”（Gotlieb, 1996）虽然壁画并未规定明确的时限，但梅索尼埃毫无动作让所有人都摸不着头脑。



图4.18　夏纳瓦德，《神圣的悲剧》，布面油画，1855年

在他之前，曾以壁画获得成功的风俗画家唯有德拉罗什。或许正是作为风俗画家的经验——在巨幅墙面上以相对自然主义的方式展开绘画——使德氏避免了亦步亦趋地追随拉斐尔和米开朗琪罗。梅索尼埃无疑可以此自辩：那些看似平淡的风俗画发展了自己的绘画技巧，使他从传统中发展新的语言，一种更具时代感却仍饱含古典精神的艺术，才能从学院画家中脱颖而出。从这个角度看，他致力于风俗画有如明修栈道而暗度陈仓，为的是在绘画生涯的末期同前辈大师一决高下。

事实证明梅索尼埃接手先贤祠绝非逞一时之快，迟迟按兵不动，是因为他太想以此作为艺术生涯的完美收官。1893年，对画室物品进行拍卖时，其中便有1875年为先贤祠壁画所作的水彩画稿，上面画着两个姿态狂热的人体。梅索尼埃的第一个方案是一幅和平的寓言画，这幅作品描绘了一个拟人化的法兰西战车在两只狮子的牵引之下，领导国民走上“公民与和平”之路。梅索尼埃很快放弃了这个想法。他的第二个方案是放大版的《巴黎围城》，并为此画完了草图。后来他抛弃了扩展《巴黎围城》，以更有把握的方案代替：《法兰西的胜利》（图4.19）。梅索尼埃以前的作品中，还未曾有过如此幅面、如此复杂的人物寓言主题画。1889年，在写给法兰西出版社的一封信中，他扼要地描绘了这个新的主题。壁画描绘了由智慧女神（Prudence）和女战神（Force）引导的队列，站在胜利战车上的是法兰西先贤和英烈。这些人跟随着艺术、文学、科学之神，身旁舞蹈的小天使表明了他们的成就。他们身后是不同人群，农民、学生、工人，最后是骑士：整个构思展现了法兰西民族的历史和成就。拉罗梅特被叫去工作室，为他所见震惊：

就在他死前数月，梅索尼埃让我去他工作室参观……为先贤祠大型壁画准备的草图画好了。这幅草稿不可思议。非同寻常的是，梅索尼埃对此也非常高兴。他像年轻人一样充满激情，在短短数天内就完成了草图……他用木炭的粗犷笔触勾勒出代表着法兰西传奇的胜利马车……他从来没有将精准的形式和道德的品质结合得如此完美的作品（Gotlieb, 1996）。

毫无疑问，对照草稿，我们已经可以想象出梅索尼埃版先贤祠壁画的大致模样。他甚至细心地标出了廊柱的位置，暗示着这些被遮挡的部分并不影响构图的连贯。某些人物组合也进行了具体的处理，以便正稿更为顺畅。看上去事情突然有了起色，不可能的任务获得了转机，唯一

的问题是，对已经75岁的梅索尼埃来说，时间不够用了。

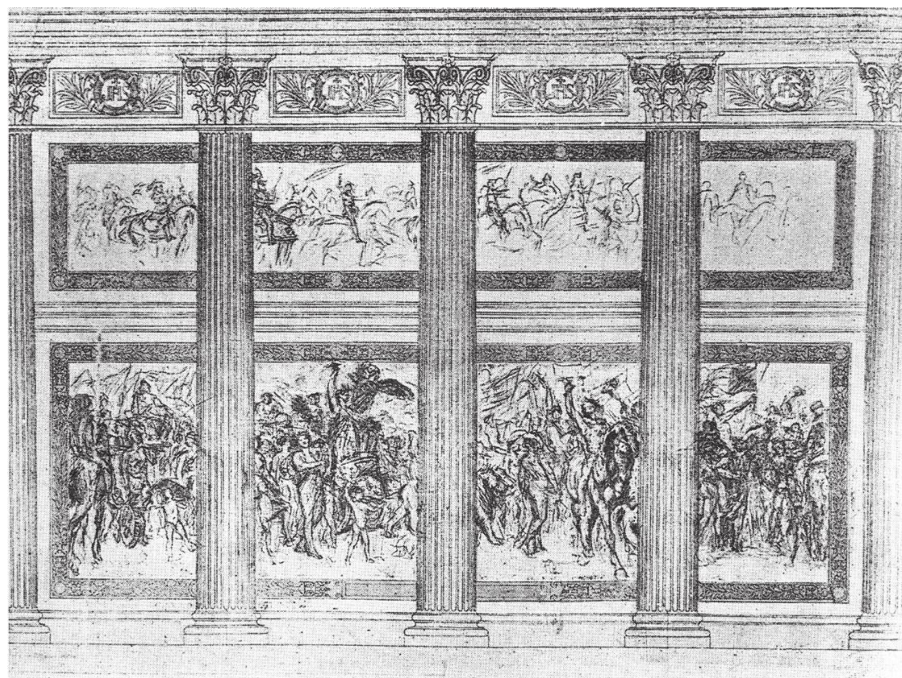


图4.19　梅索尼埃，《法兰西的胜利》草图，1890年

最终先贤祠里并未留下梅索尼埃的任何痕迹。这如同一个隐喻，预示着他要将自己写入法兰西画史的种种努力都将付诸东流。不过，他如果知道，即便是那些今天仍然高悬于先贤祠里的壁画，除了夏凡纳具有第一眼的辨识度外，包括卡巴内尔、博纳、劳伦在内的画家照样湮没于美术史中，又会是怎样的感受。推而广之，先贤祠外当年那些显赫的同僚或对手：热罗姆、布格罗均已在历史中蒙尘，而那些他曾视而不见的院墙之外的叛逆占据了自己梦寐以求的神坛，他又会如何对待命运的调侃？他会想起自己当年的一个比喻，触类旁通地自我宽解吗：

记忆就像是葡萄酒里的葡萄，大缸已经被葡萄填满到了缸沿，但能酿出来的只有一点点酒。这记忆是我们实际生活多么小的一部分啊！（Greard, 1897）

# 结语

以梅索尼埃、热罗姆、卡巴内尔、布格罗等几位艺术家为主要线索回顾了19世纪下半叶的法国美术学院、学院艺术及相关问题之后，我们能获得如下结论。

法国美术学院体系在19世纪下半叶发展到前所未有的高度。这一事实可以分为以下几个方面：

一，作为指导机构的法兰西美术院和作为具体教学机构的各个美校从19世纪初职能分离，是美术学院发展历史上的重大进步。这种最初看来只是形式上的分割，意味皇权终结的举措，使学院、学校、政府形成一种相对独立又相互制约的关系，开启了19世纪美术发展的种种可能。法兰西美术学院的功能是：负责和指导大奖竞赛（Grand Prix），在10月举行的公开会议上颁发奖章，编纂《美术辞典》，管理罗马法兰西学院，组织沙龙展评审委员会，领导全国其他美术学校；后者则专事教学。

二，以各个美术学校和私人画室为主的教学机构，为适应学院最看重的罗马奖和一系列竞赛奖，以古典主义为教学旨归，逐渐发展出了最完善的教学体系。从素描石膏像到真人写生，从色彩训练到创作构图，从解剖课到透视学，环环相扣，将艺术教育以一种科学的逻辑付诸实践。虽然这种教学的死板不时被抨击，但无可否认，正是这种训练方式的普适性为法国19世纪学院艺术的繁荣和新艺术的滋生创造了前提，也使它在短时间内为欧洲诸国竞相仿效，成为通用的教学方式，并成就了法国艺术中心的地位。

三，伴随着学院体系的发展，对应的展览体系（年度沙龙）也日渐壮大。作为19世纪法国影响力最大的展览，在其中展览作品的艺术家当然只有少数身为院士，或是血统纯正的学院派，但毫无任何学院训练背景——包括美术学校、私人画室——的沙龙参展者更是凤毛麟角。学院教育的完备和高度发达并不意味着必然产生出类拔萃的个体，但无疑使

同期的整体艺术水平获得提升。无论是艺术家，还是消费艺术品的藏家群体——从数量和质量上都有明显提升。就前者而言，19世纪年度沙龙平均参展作品达1000余件，1870至1889年期间，更达5000件之多；就后者而言，沙龙的参观人数和消费人数——包含原作和复制品——也达到了前所未有的程度。

也许没有比19世纪法国更在意如何规划一位艺术家职业生涯的时代了。近年的研究指出，法国在将近一百年中，以一套连贯的教育方法、专业的国家制度，为绘画的雄心指明方向，并创造了最理想的条件。制度上的完备，使学院艺术在这一时期内获得了长足的发展。虽然审美取向和价值标准仍与世纪之初相近，但19世纪下半叶学院艺术的内涵实际上不断被充实。本书梳理了法国学院艺术主要传承的脉络，也具体考察了这些名家风格的沿袭与演进。贡布里希在论及文艺复兴时期绘画时，提出“古典的对立”：

可以想见，一幅画愈是……忠实于反映自然的面貌，其自动呈现的秩序与对称的法则便愈形减少。反之，若一造型愈有秩序感，其再现自然的可能性也就愈低。（Gombrich ,1985）

19世纪法国学院艺术的发展便是就如何把握和平衡这一矛盾作出的回应。在本书的线索人物身上，我们可以看到他们以写实为手段，以古典主义为依归的基础之上，衍生出各种可能。和最早将浪漫主义气息带入学院的前辈画家德拉罗什相比，主动抑或无意，梅索尼埃、卡巴内尔、热罗姆都有过类似的尝试，或诉诸于题材，或寄情于形式。但更为明显的趋势是他们不同程度地发展了自然主义的观察和表现方法，尤以梅索尼埃和热罗姆为甚。分野在于，前者主要以写生为手段，后者不排斥对图片的改造。当然，在拥有如他们的技巧和控制力时，这两种方式成就的作品——在不考虑史料和注释的直观中——几乎无从辨别。二人均致力于绘画中的现场感，他们放弃了古典传统中决定性的理想瞬间，找到了叙事的新可能，终生与摄影关系密切的热罗姆更是隐约开启了构建电影叙述的“寻常瞬间”（the ordinary moment）（Paini,2010）。在卡巴内尔和布格罗身上，自然主义主要体现在塑造人物或者人体形象上。即便二人的唯美原则多少妨碍了他们更进一步，但与理念最接近的前辈画家安格尔比较，仍然能看出其中差异。
自然主义的这种倾向扩张了绘画的主题，既要求再现对象能力的提升，也要求这种再现具有审美上的意义，这一原则对于当今的具象绘画仍然

有效。

学院艺术中产生了新的艺术形式，这本身已经是一种艺术体系在成熟阶段才会具有的特征。这种艺术上的自觉性不能因为学院系统及其审美取向在认识上的延迟而被否定。比如巴比松画派的崛起便与学院对风景画的重视密切相关

，而每一位印象派的画家，都是在学院的体系之中接受了最初的技术训练，对风景的感知亦不能离开老师的启蒙：马奈的业师库退尔曾经带领学生前往诺曼底海岸，写生海景，观察光线的变化；德拉罗什也很重视户外的写生活动，虽然从未参加学生的旅行，他也鼓励学生在巴黎近郊多走多看；格莱尔继承了德拉罗什的画室和传统，正是他的学生中，出现了重要的印象派画家巴齐耶、雷诺阿、莫奈。印象派发展的根本原因，与其说是从风格上对学院艺术的否定，倒不如归诸在学院体系内晋升的绝望。这或许可以解释巴比松和印象派同样体现了自然主义原则，他们与学院在这一领域的探索并无实质区别。此外，对自然主义的表面真实感觉厌倦，转而追求梦幻、诗意或者探索事物本质的流派，先后出现的象征主义和后印象派，也无一不脱胎于学院之中。

我们对法国美术学院体系的认知，不仅是建制的沿革、风格的演变、更应该将其与特定历史时期的政治、经济、文化联系起来，将其视作政府、学院、学院画家、独立艺术家、沙龙、市场等多种因素的产物：既要考虑其对于历史的继承，又要考虑其对现实的反馈。唯其如此，本文才可能跳出将艺术史等同于风格史的局限，在更广阔的背景下考察其变迁和消长。任何风格均紧扣时代，不可能在另一时代复制。同样，仅仅将学院的兴衰归结于艺术本身的规律，实则是取消了艺术的社会属性，这种纯粹的形式思辨导致的唯一方向便是艺术终结论，对我们今日的艺术实践和反思学院的价值并无补益。具体到法国，大革命后虽有波旁王朝复辟和拿破仑家族的两次称帝，法国社会的阶级结构已经逐渐变化，资产阶级在政治、经济、文化上都拥有愈显重要的发言权。虽然他们的品位长期被轻视，但正是他们的整体购买力和选择使王权时代的绘画等级制日渐瓦解，使绘画风格演变。美术学院坚持的古典主义不自觉地成为一种“艺术贵族化”，一系列定规、晋升法则无不是维系巩固这种贵族地位的方式。这种保守甚至与立宪时期的政府——尤以奥尔良王朝和第二帝国为甚——屡屡龃龉。这些矛盾，催生了新艺术的可能。比如路易·菲利普对浪漫主义的支持，拿破仑三世政府对巴比松画派的宽待，都在事实上削弱了学院的势力。这恰好为新艺术的发展提供了两个

基本前提：美术学院的高度成熟提供了技术上的训练和美学上的准备；政府以沙龙奖励和国家订件的方式为新艺术提供了经济支持，也在舆论上有所保护。

本文也以大量篇幅讨论了在逐渐形成体系的市场化潮流中，学院绘画和同期其他作品的价格、流向及交易方式。通过这些例证，可以看见19世纪的艺术品价格体系建立于学院的标准之上。也就是说，学院和秉持学院相近观点的各种评委会的评断可以使一幅画价值攀升，与之相反，如果一幅作品在提交沙龙时落选，那么已经谈好的交易便有取消之虞，
这种情形证明了学院的权威。同时，来自世纪末市场的反馈——以米勒为代表的巴比松画派的走红——已经能够说明三十年来学院不得不逐渐将定价的权威与画廊分享，虽然画廊在这一过程之中仍需小心翼翼地维系学院和市场间的平衡。

1891年，梅索尼埃逝世不久，哀悼活动尚有余温之际，质疑之声已经不可遏止。在现代艺术史家和批评家眼中，梅索尼埃被贬低为一个毫无激情，只知道不厌其烦地描绘琐碎的轶闻、浮夸的服装和各种细节的画师。他毕生之作的声望和荣誉，除了败坏公众品味，简直不值一提。虽然这些质疑针对个人，却未始不可看作学院威权崩塌的开始。19世纪末到20世纪中叶，短短五十年，法国学院绘画经历了主导、并峙、忽略的过程，学院艺术也在世界范围内被逐渐边缘化。常宁生在《历史的反思与修正：19世纪后期的学院派绘画与前卫思潮》一文中提及：

1939年美国艺术批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）在《前卫艺术与庸俗文化》中对学院派艺术评价时指出，“不言而喻所有庸俗文化都是学院主义，反过来说，所有的学院主义都是庸俗文化。”此后格林伯格又进一步指出，“学院派在某些方面把绘画降到了所有时代以来的最低水平。这些低水平的代表是韦尔内、杰罗姆（即热罗姆）、莱顿、瓦兹（George Watts）、莫罗、勃克林（Arnold）、拉菲尔前派（Pre - Raphaelite Brotherhood）等。学院主义使有才能的人把艺术引向更远的歧途。”“19世纪40年代以后，学院派绘画已经从绘画性堕落为如画性。每一个题材都依赖与琐事或逸闻。画出来的画只是填满画面的空白和不明确的空间。”（常宁生，2006）

格林伯格将“自觉的平面性”作为现代艺术与传统艺术间的界限，指出马奈的绘画正是因为“公开宣布了画面的平面性”而成就其第一位现代

主义画家的地位。与19世纪史论家使用模仿、原创等根源于古典诗学的评论工具不同，后来的艺术批评者提出了全新的评价标准。艺术史不断冲刷的过程，即是包括传播、解读和收藏的一系列连锁反应。讨论学院艺术，无法忽略这一段更复杂更多元的历史。但这个过程一来超越了本书划定的时间段，更重要的是，这一过程中包含了太多政治、经济、社会因素——横跨两次世界大战，世界中心由欧洲转向美国——凡此种种，构建的将是一个极为宏大的命题，无法以一个章节甚至一本专著的容量呈现，但这充满诱惑的领域，也是笔者继续努力的方向。

如果本书能使19世纪下半叶学院绘画重归观众视线，它就达成了部分目的。但我并不是简单指出将学院艺术与现代艺术割裂、对立的这种做法值得商榷，而是希望同读者一道返回历史之中，寻找19世纪学院艺术生长、裂变的过程，重新审视其在艺术史承上启下的关系——唯其如此，才能既在具体问题上获得客观全面的判断；又能在面对今天的学院与艺术现实时，独立思考，理性解析，不惑于表象、不轻逐潮流、不迷信权威。

# 参考文献

安格尔．安格尔艺术全集．朱伯雄，译．北京：金城出版社，2013．

波德莱尔．波德莱尔美学论文选．郭宏安，译．北京：人民文学出版社，1987．

常宁生．历史的反思与修正——19世纪后期的学院派绘画与前卫思潮．美术观察，2006（12）：101-105．

德拉克洛瓦．德拉克洛瓦艺术日志．李嘉熙，文佩琳，译．北京：金城出版社，2012．

第弗利．19世纪艺术．怀宇，译．长春：吉林美术出版社，2002．

蒂利耶．艺术的历史．郭昌京，译．天津：百花文艺出版社，2009．

范景中，王彤．美术史的形状：西方美术史的文献和书目．杭州：中国美术学院出版社，2003．

范景中．艺术的故事笺注．桂林：广西美术出版社，2011．

福尔．法国人眼中的艺术史：十九至二十世纪初期艺术．路曼，译．长春：吉林出版集团有限责任公司，2010．

盖福特．蓝围巾男人：为卢西安·弗洛伊德做模特．赵琦，译．上海：上海人民美术出版社，2012．

格林伯格．前卫艺术与庸俗文化．沅柳，译．世界美术，1993（2）．

贡布里希．艺术发展史．范景中，译．天津：天津人民美术出版

社，1991．

龚古尔兄弟．龚古尔精选集．罗新璋，译．济南：山东文艺出版社，2000．

郭华榕．法兰西第二帝国史．北京：北京大学出版社，1991．

郭华榕．法兰西文化的魅力——19世纪中叶法国社会寻踪．北京：生活·读书·新知三联书店，1996．

黄丹麾，刘晓陶．徐悲鸿与林风眠．沈阳：辽宁美术出版社，2002．

霍克尼．隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺．万木春，张俊，兰友利，译．杭州：浙江人民美术出版社，2013．

金妹．宽容与超越：法国当代高等美术教育纵横谈．石家庄：河北教育出版社，2009．

克拉克．现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎．沈语冰，诸葛沂，译．南京：江苏美术出版社，2013．

克雷斯佩勒．印象派画家的日常生活．杨洁，王奕，郭琳，译．上海：华东师范大学出版社，2010．

克罗齐．十九世纪欧洲史．田时纲，译．北京：中国社会科学出版社，2005．

勒格朗．浪漫主义艺术．董强，凌敏，姜丹丹，译．长春：吉林美术出版社，2002．

雷华德．印象画派史．平野，殷鉴，甲丰，译．北京：人民美术出版社，1959．

李军．美术学院陈列馆与沙龙：博物馆展览制度考（上）．美术研究，2009-02（1）：4-10．

罗斯金．透纳与拉斐尔前派．李正子，潘雅楠，译．北京：金城出版社，2012．

迈耶斯．印象派四重奏：马奈与摩里索，德加和卡萨特．蒋虹，译．桂林：广西师范大学出版社，2008．

米奈．艺术史的历史．李建群，译．上海：世纪出版集团，2007．

莫奈．莫奈艺术书简．张恒，译．北京：金城出版社，2012．

潘耀昌．20世纪中国美术教育．上海：上海书画出版社，1999．

潘耀昌．中国近现代美术教育史．杭州：中国美术学院出版社，2002．

佩夫斯纳．美术学院的历史．陈平，译．长沙：湖南科学技术出版社，2003．

曲培醇．19世纪欧洲艺术史．丁宁，吴瑶，刘鹏，梁舒涵，译．北京：北京大学出版社，2014．

萨瓦蒂埃．人世之源：一幅名画的传奇．罗国林，译．北京：作家出版社，2009．

瑟诺博斯．法国史．沈炼之，译．北京：商务印书馆，1964．

汤因比．历史研究．刘北成，郭小凌，译．上海：世纪出版集团，2005．

佟景韩，余丁，鹿镭．欧洲19世纪美术——现实主义与印象主义．北京：中国人民大学出版社，2010．

王震．徐悲鸿研究．南京：江苏美术出版社，1991．

沃尔夫林．艺术风格学：美术史的基本概念．北京：中国人民大学出版社，2003．

沃尔夫林．文艺复兴与巴洛克．沈莹，译．上海：世纪出版集团，2007．

谢宏声．图像与观看．南宁：广西师大出版社，2012．

邢莉．西方艺术史中的素描与色彩之争．美术，2003（4）：

30-33．

邢莉．自觉与规范——16至19世纪的欧洲美术学院．北京：人民大学出版社，2004．

詹伯尔．画商詹伯尔日记．李嘉熙，文佩琳，译．沈阳：辽宁美术出版社，2011．

詹森．詹森艺术史．艺术史组合翻译小组，译．北京：世界图书出公司，2013．

张敢．欧洲19世纪美术．北京：中国人民大学出版社，2004．

张敢．外国美术史简编．北京：高等教育出版社，2007．

朱伯雄，陈瑞林．中国西画五十年：1898—1949．北京：人民美术出版社，1989．

左拉．杰作．冷杉，冷枞，译．北京：金城出版社，2014．

左拉．左拉文学书简．吴岳添，译．合肥：安徽文艺出版社，1995．

Ackerman, Gerald M. The Life and Work of Jean-Léon Gérôme. New York: Sotheby's, 1986.

Adams, Steven. The Barbizon School and the Origins of Impressionism. London: Phaidon, 1994.

Altshuler, Bruce. Salon to Biennial: Exhibitions that made Art History, Paris: Phaidon Press Inc.，2008.

Bann, Stephen. Paul Delaroche: History Painted. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Bartoli Damien and C. Ross Frederick. William Bouguereau: His Life and Art. Antique Collectors' Club in cooperation with The Art Renewal Center, 2014.

Boime, Albert. The Solon des Refuses and the Evolution of

Modern Art. Art Quarterly 32（1969）：411-426.

Boime, Albert. The Academy and French Painting in the Nineteenth Century. London: Phaidon, 1971.

Boime, Albert. The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France. Art Quarterly, 1977（Autumn）：1-39.

Boime, Albert. Thomas Couture and Eclectic Vision. New Haven: Yale University Press, 1980.

Boime, Albert. The Teaching of Fine Arts and the Avant-Garde in France during the Second Half of the Nineteenth Century. Arts Magazine, December 1985（12）：46-57.

Bouret, Jean and Greenwich, Connecticut. The Barbizon School and 19th-Century French Landscape Painting. New York: Graphic Society, 1973.

Cars, Laurence des. Picturing Gerome. Cogeval, Guy，etc. TheSpectacular Art of Jean-Léon Gérôme. Paris: Skira, 2010：25-88.

Chapman, Guy. The Third Republic of France: The First Phase 1871—1894. London: MacMillan, 1962.

Clark T J. The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848—1851. Princeton: Princeton University Press, 1982.

Clark T J. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Charles, Rosen and Zerner, Henri. Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth- Century Art. New York: Viking Press, 1984.

Chu, Petra ten-Doesschate. Nineteenth-Century European Art. Pearson Education, 2009.

De Font-Reaulx, Dominique. Gerome and Photography: Accurate Depiction of an Imagined World. Cogeval, Guy，etc. The Spectacular

Art of Jean-Léon Gérôme. Paris: Skira, 2010：213-258.

Delacroix, Eugene. The Journal of Eugene Delacroix. Translated by Lucy Norton. London: Phaidon, 1951.

Denivir, Benard. Post-Impressionism. London: Thames and Hudson, 1991.

Eitner, Lorenz. Neoclassicism and Romanticism 1750—1850. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1970.

Eitner, Lorenz. An Outline of 19th-Century European Painting: From David to Cezanne. New York: Harper & Row, 1987.

Exhibition Catalog. Gerome and Goupil: Art and Enterprise. Translated by Isabel Ollivier. New York: Dahesh Museum of Art, 2000.

Gombrich, Ernst. Norm and Form: Studies in Art of the Renaissance. London: Phaidon, 1985.

Gotlieb, Marc J. The Plight of Emulation, Ernest Meissonier and French Salon Painting, Princeton: Princeton University Press, 1996.

Greard, Vallery. C.O. Meissonier: His Life and His Art, London: Richard Clay and Sons, Limited, 1897.

Green, Nicholas. All the Flowers of the Field: The State, Liberalism and Art in France under the Early Third Republic. Oxford Art Journal, 1987-10（1）10：71-84.

Greenberg, Clement. Modernist Painting. Art and Literature, 1965（Spring）：193-201.

Herbert, Robert L. Impressionism: Art, Literature and Parisian Society. New Haven: Yale University Press, 1988.

Hirmer Verlage Munich. Alexandre Cabanel: The Tradition of Beauty. Wallraf das Museum, 2011.

Huncerford, Constance. Ernest Meissonier and Art for the French

Bourgeoisie. New York: Cambridge University Press, 1995.

Hungerford, Constance Cain. Meissonier and the Founding of the Societe Nationale des Beaux-Arts. Art Journal, 1989（Spring）：71-77.

Janson, Robert. Marketing Modernism in Fin-de-Siecle Europe. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Juluan, Philippe. The Orientalists: European Painters of Easter Scenes. Translated by Helga and Dinah Harrison. Oxford: Phaidon, 1977.

Lampert, Catherine. Daumier: Visions of Paris（Exhibition Catalogue）. London: Royal Academy of Arts, 2013.

Larson, Magali Sarfatti. The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis. Berkeley: University of California Press, 1977.

Letheve, Jacques. Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century. Translated by Paddon, Hilary, E. New York: Praeger Publishers, 1972.

Loyrette, Henri. Nineteenth Century French Art: From Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism，and Art Nouveau. Flammarion, 2007.

Mainardi, Patricia. The Political Origins of Modernism. Art Journal, 1985（Spring）：11-17.

Mainardi, Patricia. The Double Exhibition in Nineteenth-Century France. Art Journal, 1989 a（Spring）：23-28.

Mainardi, Patricia. Art and Politics of the Second Empire: The Universal Exposition of 1855 and 1867. New Heaven and London: Yale University Press, 1989b.

Mainardi, Patricia. The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Makariou, Sophie and Maury, Charlotte. The Paradox of Realism: Gerome in the Orient. Cogeval, Guy，etc. The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme. Paris: Skira, 2010：259-290.

Marrinan, Michael. Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France, 1830—1848. New Haven: Yale University Press, 1988.

Meissonier, Ernest. Retrospective, Lyon: Musee de Beaux-Arts de Lyon, 1993.

Miller, Michael B. The Bon Marche: Bourgeois Culture and Department Store 1869—1920. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Milner, John. The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century. New Haven: Yale University Press, 1988.

Morton, Mary G. Gerome in the Gilded Age. Cogeval, Guy，etc. The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme. Paris: Skira, 2010：183-212.

Needham, Gerald. 19th-Century Realist Art. New York: Harper & Row, 1988.

Paini, Dominique. Painting the Moment just afterward，or, Gerome as Film-maker. Cogeval, Guy，etc. The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme. Paris: Skira, 2010：333-340.

Price, Aimee Brown. Pierre Puvis de Chavannes. New Haven and London: Yale University Press, 2010

Randal, Johnson. The Field of Cultural Production: Essays on Art andLiterature. New York: Columbia University Press, 1993.

Renie, Pierre-Lin. Gerome: Working in the Era of Industrial Reproduction. Cogeval, Guy，etc. The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme. Paris: Skira, 2010：173-182.

Rewald, John. The History of Impressionism .New York: Museum of Modern Art, 1973.

Rosenblum R，Janson H W. Art of the Nineteenth Century: Painting and Sculpture. London: Thames and Hudson, 1984.

Rosenthal, Donald A. Orientalism: The Near East in French Painting, 1800—1880（Exhibition Catalogue）. Rochester: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982.

Rubin, James H. Manet: Initial M，Hand and Eye. Paris: Flammarion, 2010.

Scott, C Allan. Gerome before the Tribunal：the Painter's Early Reception. Cogeval, Guy，etc. The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme. Paris: Skira, 2010：89-112.

Shaw, Jennifer Laurie. Dream States: Puvis de Chavannes, Modernism，and the Fantasy of France. New Haven: Yale University Press, 2002.

Sherman, Daniel J. Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth- Century France. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Taylor, J C. Nineteenth-Century Theories of Art. Berkeley: University of California Press, 1987.

The Art of the July Monarchy, France 1830—1848 Exhibition catalog Columbia, Missouri: Museum of Art and Archaeology, University of Missouri, 1989.

Thompson, James. The Peasant in French 19th-Century Art（Exhibition Catalogue）. Dublin: Douglas Hyde Gallery, Trinity College, 1980.

Thornton, Lynne. The Orientalists: Painter-Travelers, 1828—1908. Paris: ACR，1983.

Tomlinson, Janis. Readings in Nineteenth-Century Art. New Jersey: Prentice Hall, 1996.

Vauchan, William. Arts of the Nineteenth-Century. New York: Abrams, 1998—1999.

Vergnette, Francois de. History according to Gerome. Cogeval, Guy，etc. The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme. Paris: Skira, 2010：113-172.

Weinberg, Bernard. French Realism: The Critical Reaction, 1830—1870. New York: Modern Language Association of America, 1937.

White, Harrison C and White, Cynthia. A. Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World. Chicago：the University of Chicago Press, 1965.

Wilson-Bareau, Juliet. Manet by himself. London: Time WarnerBooks UK，2004.

Wechsler, Judith. A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in Nineteenth-Century Paris. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Wolf, Nobert. The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting. New York and London: Prestel, 2012.

Wright, Segal Beth. Painting and History during the French Restoration: Abandoned by the Past. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Zafran, Eric M. Cavaliers and Cardinals: Nineteenth-Century French Anecdotal Paintings. Cincinnati: Taft Museum, 1992.

# 附录

## 一 1789—1870年沙龙的基本状况一览表

| 年份 | 参展数目 | 开幕时间 | 展览场地 |
|---|---|---|---|
| 1789 | 350 | 8 月 25 日 | 卢浮宫 |
| 1791 | 794 | 9 月 8 日 | 卢浮宫 |
| 1793 | 1043 | 8 月 10 日 | 卢浮宫 |
| 1795 | 735 | 10 月 2 日 | 卢浮宫 |
| 1796 | 641 | 10 月 6 日 | 卢浮宫 |
| 1798 | 536 | 7 月 19 日 | 卢浮宫 |
| 1799 | 488 | 8 月 18 日 | 卢浮宫 |
| 1800 | 541 | 9 月 2 日 | 卢浮宫 |
| 1801 | 490 | 9 月 2 日 | 卢浮宫 |
| 1802 | 569 | 9 月 2 日 | 卢浮宫 |
| 1804 | 701 | 9 月 22 日 | 卢浮宫 |
| 1806 | 705 | 9 月 15 日 | 卢浮宫 |
| 1808 | 802 | 10 月 14 日 | 卢浮宫 |
| 1810 | 1123 | 11 月 5 日 | 卢浮宫 |

续表

| 年份 | 参展数目 | 开幕时间 | 展览场地 |
| --- | --- | --- | --- |
| 1812 | 1298 | 11 月 1 日 | 卢浮宫 |
| 1814 | 1369 | 11 月 1 日 | 卢浮宫 |
| 1817 | 1097 | 4 月 24 日 | 卢浮宫 |
| 1819 | 1702 | 8 月 25 日 | 卢浮宫 |
| 1822 | 1802 | 4 月 24 日 | 卢浮宫 |
| 1824 | 2180 | 8 月 25 日 | 卢浮宫 |
| 1827—1828 | 1834 | 11 月 4 日 | 卢浮宫 |
| 1831 | 3211 | 5 月 1 日 | 卢浮宫 |
| 1833 | 3318 | 3 月 1 日 | 卢浮宫 |
| 1834 | 2314 | 3 月 1 日 | 卢浮宫 |
| 1835 | 2336 | 3 月 1 日 | 卢浮宫 |
| 1836 | 2122 | 3 月 1 日 | 卢浮宫 |
| 1837 | 2130 | 3 月 1 日 | 卢浮宫 |
| 1838 | 2031 | 3 月 1 日 | 卢浮宫 |
| 1839 | 2404 | 3 月 1 日 | 卢浮宫 |
| 1840 | 1849 | 3 月 5 日 | 卢浮宫 |
| 1841 | 2280 | 3 月 15 日 | 卢浮宫 |
| 1842 | 2121 | 3 月 15 日 | 卢浮宫 |
| 1843 | 1597 | 3 月 15 日 | 卢浮宫 |
| 1844 | 2423 | 3 月 15 日 | 卢浮宫 |
| 1845 | 2332 | 3 月 15 日 | 卢浮宫 |
| 1846 | 2412 | 3 月 16 日 | 卢浮宫 |
| 1847 | 2321 | 3 月 16 日 | 卢浮宫 |
| 1848 | 5180 | 3 月 15 日 | 卢浮宫 |

**续表**

| 年份 | 参展数目 | 开幕时间 | 展览场地 |
| --- | --- | --- | --- |
| 1849 | 2586 | 6 月 15 日 | 杜勒丽宫 |
| 1850—1851 | 3923 | 12 月 30 日 | 皇宫 |
| 1852 | 1757 | 4 月 1 日 | 皇宫 |
| 1853 | 1768 | 3 月 15 日 | |
| 1857 | 3487 | 6 月 15 日 | 工业宫 |
| 1859 | 3894 | 4 月 15 日 | 工业宫 |
| 1861 | 4102 | 5 月 1 日 | 工业宫 |
| 1863 | 2923 | 5 月 1 日 | 工业宫 |
| 1864 | 3473 | 5 月 1 日 | 工业宫 |
| 1865 | 3559 | 5 月 1 日 | 工业宫 |
| 1866 | 3338 | 5 月 1 日 | 工业宫 |
| 1867 | 2745 | 3 月 15 日 | 工业宫 |
| 1868 | 4213 | 5 月 1 日 | 工业宫 |
| 1869 | 4230 | 5 月 1 日 | 工业宫 |
| 1870 | 5434 | 5 月 1 日 | 工业宫 |

## 二 19世纪法兰西美术院绘画罗马奖一等奖获奖名单

1800 - Jean-Pierre Granger

1801 - Jean Auguste Dominique Ingres

1802 - Alexandre Menjaud

1803 - Merry-Joseph Blondel

1804 - Joseph Denis Odevaere

1805 - Félix Boisselier

1806 - Félix Boisselier

1807 - François Joseph Heim

1808 - Alexandre-Charles Guillemot

1809 - Jérôme-Martin Langlois

1810 - Michel Martin Drolling

1811 - Alexandre-Denis-Abel de Pujol

1812 - Louis-Vincent-Léon Pallière

1813 - François-Édouard Picot and Henri-Joseph de Forestier

1814 - Auguste Vinchon

1815 - Jean Alaux (known as“Le Romain” )

1816 - Antoine Jean-Baptiste Thomas

1817 - Léon Cogniet, Achille Etna Michallon

1818 - Nicolas-Auguste Hesse

1819 - François Dubois

1820 - Amable-Paul Coutan

1821 - Joseph-Désiré Court, Jean-Charles-Joseph Rémond

1822 - No award

1823 - Auguste-Hyacinthe Debay and François Bouchot

1824 - Charles-Philippe Larivière

1825 - André Giroux

1825 - Sébastien Norblin

1826 - Éloi Firmin Féron

1827 - François-Xavier Dupré

1828 - No award

1829 - Jean-Louis Bézard

1830 - Émile Signol

1831 - Henri Frédéric Schopin

1832 - Jean-Hippolyte Flandrin

1833 - Eugène Roger

1834 - Paul Jourdy

1835 - No award

1836 - Dominique Papety and Charles Octave Blanchard

1837 - Jean Gilbert Murat

1838 - Isidore Pils

1839 - Ernest Hébert

1840 - Pierre-Nicolas Brisset

1841 - Auguste Lebouy

1842 - Victor Biennourry

1843 - Auguste Lebouy

1844 - Félix-Joseph Barrias

1845 - Jean-Achille Benouville

1846 - No award

1847 - Jules Eugène Lenepveu

1848 - Joseph Stallaert

1849 - Gustave Boulanger

1850 - William-Adolphe Bouguereau, Paul Baudry

1851 - François Chifflart

1852 - No award

1853 - No award

1854 - Émile Lévy, Félix-Henri Giacomotti and Théodore-Pierre-Nicolas Maillot

1855 - No award

1856 - Félix Auguste Clément and Jules-Élie Delaunay

1857 - Charles Sellier

1858 - Jean-Jacques Henner

1859 - Benjamin Ulmann

1860 - Ernest Michel

1861 - Jules Joseph Lefebvre

1862 - No award

1863 - Joseph-Fortuné-Séraphin Layraud and Alphonse Monchablon

1864 - Diogène Maillart

1865 - Jules Machard

1866 - Henri Regnault

1867 - Joseph Blanc

1868 - Édouard-Théophile Blanchard

1869 - Luc-Olivier Merson

1870 - Fernand Lematte

1871 - Édouard Toudouze

1872 - Gabriel Ferrier

1873 - Aimé Morot

1874 - Paul-Albert Besnard

1875 - Léon Comerre

1876 - Joseph Wencker

1877 - Théobald Chartran

1878 - François Schommer and Julius Schmid

1879 - Alfred-Henri Bramtot

1880 - Henri Lucien Doucet

1881 - Louis Édouard Fournier

1882 - Gustave Popelin

1883 - Marcel Baschet

1884 - Henri Pinta

1885 - Alexis Axilette

1886 - Charles Lebayle

1887 - Henri-Camille Danger

1888 - No award

1889 - Ernest Laurent, Gaston Thys

1890 - André Devambez

1891 - Alexandre-Claude-Louis Lavalley

1892 - Georges-Auguste Lavergne

1893 - Maurice-Théodore Mitrecey

1894 - Auguste Leroux and Adolphe Déchenaud

1895 - Gaston Larée

1896 - Charles-Lucien Moulin

1897 - No award

1898 - Jean-Amédée Gibert and William Laparra

1899 - Louis Roger

1900 - Fernand Sabatté

## 三 19世纪法兰西美术院院士一览表（共十四席）

一

Gérard van Spaendonck (1746—1822), elected in 1795

Louis Hersent (1777—1860), elected in 1822

Emile Signol (1804—1892), elected in 1860

Luc-Olivier Merson (1846—1920), elected in 1892

二

François Vincent (1746—1816), elected in 1795

Pierre Prud’hon (1763—1823), elected in 1816

Jean-Joseph-Xavier Bidauld (1758—1846), elected in 1823

Jacques Raymond Brascassat (1804—1867), elected in 1846

Louis-Nicolas Cabat (1812—1893), elected in 1867

Jean Benjamin-Constant (1845—1902), elected in 1893

三

Jean-Baptiste Regnault (1754—1829), elected in 1795

François Heim (1787—1865), elected in 1829

Jean-Léon Gérôme (1824—1904), elected in 1865

Emile Carolus Duran (1838—1917 )

四

Nicolas-Antoine Taunay (1755—1830), elected in 1795

François Granet (1779—1849), elected in 1830

Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797—1890), elected in 1850

François-Louis Français (1814—1897), elected in 1890

Antoine Vollon (1833—1900), elected in 1897

五

Vivant Denon (1747—1825), elected in 1803

Jean-Dominique Ingres (1781—1867), elected in 1825

Alexandre Hesse (1806—1879), elected in 1867

Jules-Élie Delaunay (1828—1891), elected in 1879

Jules Joseph Lefebvre (1834—1911), elected in 1891

六

Ennio Quirino Visconti (1751—1818), elected in 1803

Guillaume Guillon-Lethière (1760—1832), elected in 1818

Merry-Joseph Blondel (1781—1853), elected in 1832

Jean-Hippolyte Flandrin (1809—1864), elected in 1853

Charles Louis Müller (1815—1892), elected in 1864

Édouard Detaille (1848—1912), elected in 1892

七

François-Guillaume Ménageot (1744—1816), elected in 1809

Étienne-Barthélémy Garnier (1759—1849), elected in 1816

Léon Cogniet (1794—1880), elected in 1849

Léon Bonnat (1833—1922), elected in 1881

八

François Gérard (1770—1837), elected in 1812

Jean-Victor Schnetz (1787—1870), elected in 1837

Paul Baudry (1828—1886), elected in 1870

Jules Breton (1827—1906), elected in 1886

九

Pierre Guérin (1774—1833), elected in 1816

Michel Martin Drolling (1786—1851), elected in 1833

Jean Alaux (1786—1864), elected in 1851

Henri Lehmann (1814—1882), elected in 1864

Gustave Boulanger (1824—1888), elected in 1882

Gustave Moreau (1826—1898), elected in 1888

Aimé Morot (1850—1913), elected in 1898

Henri Gervex (1852—1929), elected in 1913

十

Jacques-Louis David (1748—1825), elected in 1803

Jean-Jacques-François Le Barbier (1738—1826), elected in 1816

Horace Vernet (1789—1863), elected in 1826

Alexandre Cabanel (1823—1889), elected in 1863

Jean-Jacques Henner (1829—1905), elected in 1889

十一

Anne-Louis Girodet (1767—1824), elected in 1816

Charles Thévenin (1764—1838), elected in 1825

Jérôme-Martin Langlois (1779—1838), elected in 1838

Auguste Couder (1790—1873), elected in 1839

Ernest Hébert (1817—1908), elected in 1874

十二

Antoine Gros (1771—1835), elected in 1816

Alexandre Abel de Pujol (1787—1861), elected in 1835

Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815—1891), elected in 1861

Jean-Paul Laurens (1838—1921), elected in 1891

十三

Charles Meynier (1768—1832), elected in 1816

Paul Delaroche (1797—1856), elected in 1832

Eugène Delacroix (1798—1863), elected in 1857

Nicolas-Auguste Hesse (1795—1869), elected in 1863

Jules Eugène Lenepveu (1819—1898), elected in 1869

Fernand Cormon (1845—1924), elected in 1898

十四

Carle Vernet (1758—1836), elected in 1816

François-Édouard Picot (1786—1868), elected in 1836

Isidore Pils (1815—1875), elected in 1868

William Bouguereau (1825—1905), elected in 1876

注：

第一席　1998年转为第七席，表彰电影及视觉艺术家。

第三席　1967年后无人继承。

第十二席　1987年转为第七席。

第十四席　1967年终止。

# 后记

这本描绘19世纪学院艺术及艺术家的论文能够最终出版，实在出乎我的意料之外。最初的打算，仅是对巴黎三个月盘桓于各大博物馆的一份总结——尤其是那些我深感震惊，却一无所知的画面。这些作品，有的壮阔、有的精微，视觉上似乎有某种联系，从博物馆的相关资料上并不能获得明确的结论。所以，我在看画时记下一些潦草的问题和思考，以备日后翻阅资料，寻找答案。

归国后，与博士导师包林先生数次深谈，发现我关注的对象正好处在19世纪绘画转型的大背景中，由此思路豁然：不仅是出土几位被忽略的画家，而是要在法国社会现代化转型的框架中探讨学院、沙龙、艺术家和艺术风格的种种问题。于是决定以此入手，写成博士论文。2014年春，趁感受尚新鲜，动笔写作。然而，将这些散碎的文字缀连成严整的论文，不啻一项浩大的工程。在缺乏专业学术论文训练的背景下，贸然行笔，使我在写作中很快陷入两难境地，要么是过于感性的个人意见，要么是过分干涩的资料堆砌，二者在文章中的明显割裂，使我不得不在已经写完将近三万字后忍痛放弃。

胡兰成的《今生今世》中，将写作比成初习射箭，“射中的十无一二”，明明靶心便在眼前，只是气力、准头皆不济——从以前的短文、随笔转入美术史的长篇大论，正是如此困境。

无法可想，只好先将前期搜罗的资料再行分门别类，哪些资料多，需精读；哪些提供架构，可借鉴：既为写作充实证据，又教我在直观之外史论家行文的严谨与致密——边读边规划布局，调整结构。重启论文时，因为涉及大量的英文文献，我采取了上午翻译资料，下午写作文稿的模式，这样能最为有效的运用资料，并且不断调整和拓展论文的思路。加上资料之中生发出新的资料，又可以印证或者推翻我已有的判断，不断趋近史实，使立意构建的19世纪学院艺术的多维成为可能。这种方法，使我还收获了将近20万字的译稿，包括译出一本完整的《沙龙的终结》，是我呈示19世纪沙龙全貌时最重要的几册资料之一。

论文二稿花费时间约7个月，得16万字，后来又进行了小调整，润色了文字。作为博士论文提交后，包括导师和评阅老师都对这一主题颇感兴趣，建议进一步调整充实后出版。与清华大学出版社签订合同后，尚有一年余裕，于是搁置其他，以致画布蒙尘——根据新的资料有所补充，尤其是学院风格部分，相隔数月之后的再次梳理，将学院绘画的多元性更加清晰地呈现出来。

重新审读全书，发觉与初衷有不小的距离，疏阔简陋，远远谈不上“美术史”或者“社会史”，即便是冠以“私人”这一限定词。最好的结果，就是这本书展现出一些事实能激起读者的好奇，当他们变成博物馆中的观众时，会以不一样的眼光判断作品。

从一个习画多年的人变成美术史研究者，身份的转换既有新鲜，更多困惑。历时三年的阅读、翻译、写作过程中，包林先生始终予我莫大信任，使我感念之余，不敢有丝毫懈怠。我也要特别感谢硕士时期的导师陈丹青先生，因为他的引荐，我才有机会在三年之后重返校园，继续深造。跟随丹青先生学习期间，他的眼界和思路深深影响了我，尤其是以生态比拟艺术史，将次要画家和次要作品视作艺术史中不可缺少的一环，为本文的写作奠定了最初的基础。

感谢与我志同道合、亦师亦友的姚宏儒先生、于小冬先生、桂小虎先生。他们在绘画上给我无私指导之余，能与我热烈讨论这段乏人问津的美术史。出于画家的直观，他们给出的意见往往极富见地，使我从理论的缠绕中得以抽身，这也正和包林先生时刻提醒我以实践者的身份来思考写作论文不谋而合。

清华大学美术学院杜大恺先生、刘巨德先生、陈池瑜先生、张敢先生从开题报告、中期检查和最终学术答辩期间，一直关心本文写作，并提出了大量建设性意见。在此，一并致以谢意！

感谢留法同学王木直耐心为我查阅并翻译法文资料，使本文的写作更加严谨。感谢同门的兄弟姐妹，他们既是我学习的榜样，也是我成长的伙伴。

文稿交到清华大学出版社，经编辑宋丹青老师的建议，书名易为《印象派的敌人》。为了达到理想的视觉效果，宋老师与我反复讨论开本、套色、字体、字距等细节，她的耐心与真诚，使本书最终定型，也

为这部并不成熟的论文增色不少。

感谢清华大学博物馆的王鹏老师为在百忙中为本书设计封面，并提供了极为专业的装帧意见，每一处细节的推敲都极见功力。

最后要感谢我的家人，尤其是我的妻子，同时也是我的良师益友施磊女士，她不仅在论文的写作上经常给予具体的帮助，在生活上的照顾也令我倍感温暖。

从初稿到最终成书，全文大改五六遍，小改无数，但想起即将付印，仍然战战兢兢，好比交出考卷的最后关头。但是，文无止境这一说法我也素有耳闻，更何况获得别人的批评也正是促使我完善这一研究的必经之路。三年的时间用于绘画，或可换得一叠作品，甚至于一张复杂的大画——但将这些时间全部投入于写作上，仍是宝贵的经验，它教会我富有耐心，如何与自己相处，启示我面对绘画时应同样如此。这本书不会是我写作的终结，但是暂时从文字中解脱出来，亦属快事。接下来，回到画室，又该是另一段旅程了。

2017年3月13日于北京

# Table of Contents


彩插
序一：读马萧《印象派的敌人》
序二：『敌人』的价值
绪论
第一章 沙龙

一 失落与光荣

《草地上的午餐》
《维纳斯的诞生》

二 名利场

1863年的落选沙龙
评委
游戏规则
名作
商业和政治

第二章 学院

一 学院、学会、学校
二 私人画室
三 师承与脉络

第三章 风格

一 主义之争
二 绘画等级制

历史画终结
身份、题材、风格

三 多元的学院

浪漫主义
现实主义与自然主义

四 新世界、新技术

东方主义绘画（Orientalism）
他山之石：摄影

五 世纪末

边界
正统派继承人
学院的分裂

第四章 成功

一 经济生活

财富“收割者”
画廊
镀金时代

二 名望

上流社会的肖像画家
皇家订件

三 进入先贤祠

与大师比肩
梅索尼埃的困境

结语
参考文献
附录

一 1789—1870年沙龙的基本状况一览表
二 19世纪法兰西美术院绘画罗马奖一等奖获奖名单
三 19世纪法兰西美术院院士一览表（共十四席）

后记